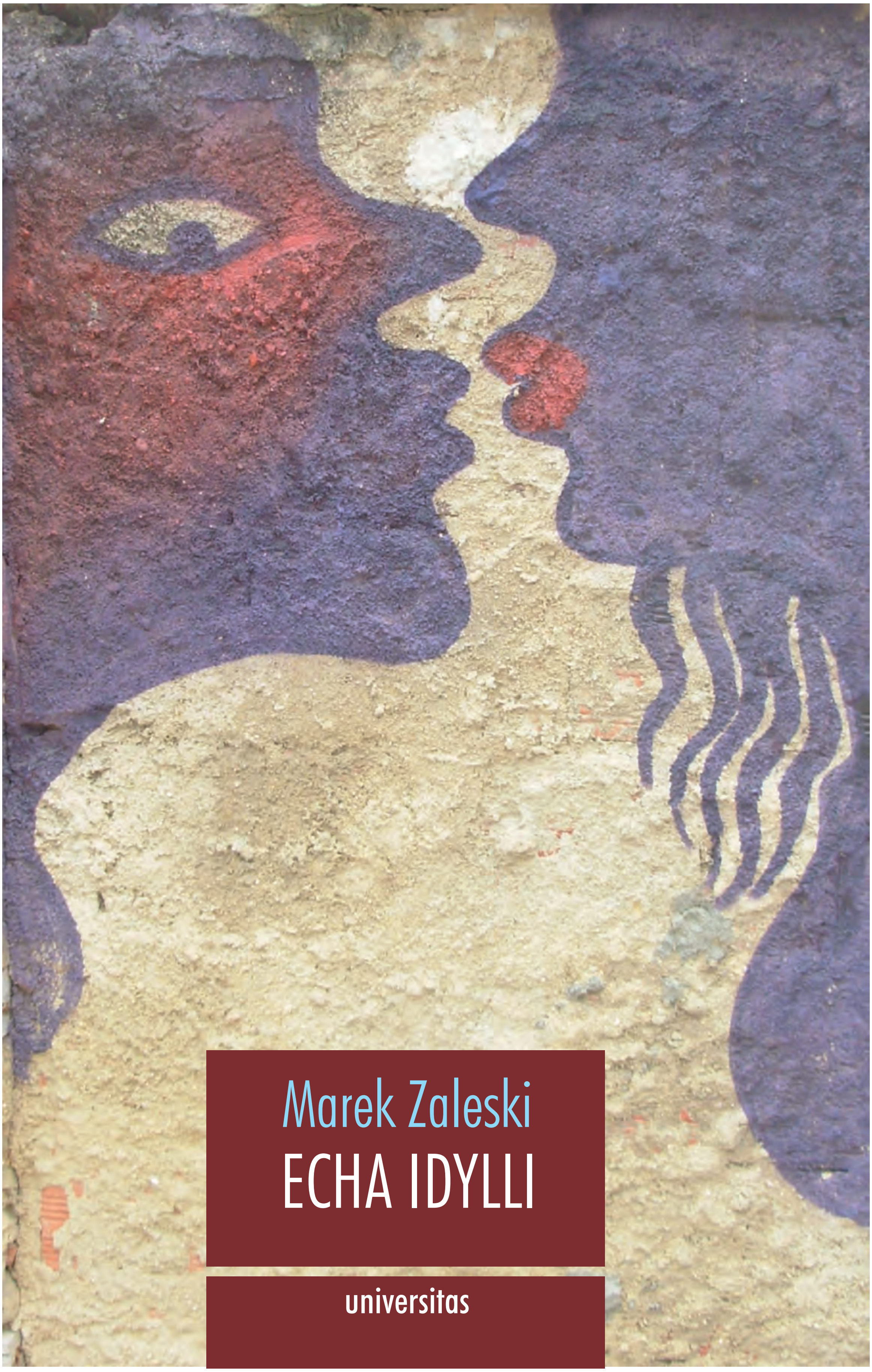


Marek Zaleski

ECHA IDYLLI

universitas

W mateczniku poezji

Wszyscy poeci (ale równie dobrze można by napisać: wszyscy parający się literaturą) są komiwojażerami tropów idyllicznych. Partycypują w starej i ciągle odnawiającej się tradycji. Nawet jeśli oni sami albo ich czytelnicy o tym nie wiedzą, odnawiają ją na przekór spodziewaniem literackim swojej współczesności. Dzieje się tak dlatego, że – jak o tym będzie mowa – owe tropy stanowią retoryczne reprezentacje obrazujące odwieczne ludzkie pragnienia, a ponadto idyllę można uznać za matrycę literackości. Kiedy Czesław Miłosz tuż po wojnie w krakowskiej „Twórczości" podejmował spór z Kazimierzem Wyką o przyszły kształt pisanej w Polsce poezji i, wykładając swoje racje, uciekał się do tradycji poezji „mitu arkadyjskiego"[1], wielu postronnym czytelnikom i uczestnikom ówczesnych dyskusji literackich jego sposób argumentacji z uwagi na czas i miejsce mógł się wydawać skażony grzechem estetyzmu i zgoła czymś niestosownym. Jednak to Miłosz miał rację.

Mit arkadyjski stanowi samo centrum tradycji poezji pastoralnej i od stuleci zaprząta uwagę poetów. Zarówno w swojej klasycznej wersji, jak też i w wersji będącej produktem chrystianizacji antyku, znanej z poezji Miltona, lub – jak u nas – Sarbiewskiego, gdzie Arkadia staje się rajskim ogrodem albo „niebieską ojczyzną", mit powraca w wyobraźni poetów. Tak jest u Shakespeare'a i u poetów rokoka sławiących cyterejskie ogrody ziemskich rozkoszy, tak jest również u poetów romantycznych, u Wordswortha czy Mickiewicza, którzy powracają do raju dzieciństwa i zapoczątkowują w literaturze karierę prywatnych mitów pastoralnych[2]. Poczynając od Rousseau, idyllicznego uwznioślenia dostępuje codzien-

[1] C. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, „Twórczość" 1946, nr 10.
[2] Por. P. V. Marinelli, *Pastoral. A Critical Idiom*, Methuen Books, London 1971, s. 5.

ność. Wordsworth w *Preludium* pisze o „dostojności rzeczy codziennych", wzywa do „podziwu i miłości zwykłych rzeczy". Odtąd można być idyllicznym poetą, nie będąc wcale szczęśliwym mieszkańcem arkadyjskiej krainy. W nowoczesnej miejskiej sielance – powiada Renato Poggioli – „pasterska tęsknota za samotnością i niezależnością, samowystarczalnością, krajobrazem «wolnej okolicy» przemienia się niekiedy w tęsknotę za zamkniętym, podobnym do klasztornej celi odosobnionym kątem, który Virginia Woolf nazywa «własnym pokojem»"[3]. Dlatego niewiele ryzykujemy, mówiąc, że Miron Białoszewski z *Obrotów rzeczy* jest także pastoralnym poetą, tym bardziej Miłosz jako autor cyklu *Świat. Poema naiwne*, nie mówiąc już o Miłoszu – poecie chwili kontemplowanej pośród amerykańskich, a zwłaszcza kalifornijskich krajobrazów – chociażby w wierszach (tych dawnych i całkiem nowych) takich jak *Szczęście*, *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku*, *Dar*, *Godzina*, *Pielgrzymując* czy *Przybytek*, *Zbieranie moreli*, *1 grudnia*.

Wiele tekstów współczesnych odwołujących się do tradycji poezji pastoralnej, o ile nie są stylizacjami, zawiera jedynie motywy pastoralne, na tyle jednak istotne, że okazują się nie do pominięcia przy interpretacji tekstu. Żywotność poetyckiej tradycji pastoralnej stale pobudza również uwagę nie tylko poetów. Na gruncie badań literackich, zwłaszcza anglosaskich, ta odmiana poezji i jej nowsze inkarnacje stają się przedmiotem ciągle nowych opracowań (co wyjdzie na jaw w przypisach do tekstów pomieszczonych w tej książce). W tym względzie badacze znajdują nieocenioną inspirację w postawie badawczej autorów klasycznych rozpraw, Williama Empsona, Harolda E. Tolivera i Renato Poggiolego, którzy – jak pisze idąca w ich ślady Celeste M. Schenck – ściągając na siebie nierzadko zarzuty uniwersyteckich kolegów, kategorię „pastoralności" zastosowali do interpretacji poezji proletariackiej czy autorów takich jak Tołstoj, Lewis Carrol, Flannery O'Connor czy Saul Bellow[4]. Wychodząc od Empsonowskiego zainteresowania

---

3 R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", 1960, t. 3 (21), s. 67.

4 C. M. Schenck. *Mourning and Panegyric. The Poetics of Pastoral Ceremony*, The Pennsylvania State University Press, University Park–London 1988, s. 184. Kategoria „pastoralności" ma nieco szerszą konotację aniżeli rodzima kategoria „sielankowości", bo obejmuje także jej odmianę elegijną. Stąd niekiedy za-

wariantami (*some versions*) tej odmiany gatunkowej, autorzy ci i ich następcy porzucili tematyczne kryterium (wierność pastoralnej anegdocie) na rzecz definiowania „form i postaw”, retorycznych „tropów”, „modalności”, „analogii” wykrywanych w tekstach z pozoru nie mających nic zgoła lub niewiele wspólnego z tradycyjnie pojmowaną sielankowością. Wyszli poza kanoniczne i odnoszone najczęściej do poezji osiemnastowiecznej rozumienie sielanki jako odmiany gatunkowej. Sięgnęli po teksty „kluczowe” (Schenck odwołuje się tu do Auerbachowskiego rozróżnienia) – których daty powstania były w czasie częstokroć od siebie odległe – po to, by z zastosowaniem perspektywy oferowanej przez *pastoral* przeczytać je na nowo, i poddać tym samym rewizji ustalone w historii literatury wzory literackiej lektury i wzory samej literackości. „Niekiedy, wiersz sam nie będąc sielanką, zawiera motywy sielankowe. (…) Należy wtedy zapytać, czy istniejące w tekście odwołania do tradycji pastoralnej pomagają wyjaśnić kwestie, jakie mogą powstać przy interpretacji tekstu” – czytamy w pracy Andrew V. Ettina[5].

Na polskim gruncie o przydatności stosowania takiego funkcjonalnego kryterium świadczyć może *Idylla polska* wydana w roku 1995 przez Alinę Witkowską (przy współpracy Izabeli Jarosińskiej) w serii Biblioteki Narodowej. Autorka akurat tej antologii wprawdzie koncentruje się na rodzimej dominancie gatunkowej wywodzącej się od *Georgik* Wergilego i związanej z duchem staropolskiej kultury ziemiańskiej, gloryfikującej zbożny ład istnienia i „swojszczyznę” – nie ta odmiana idylli będzie przedmiotem moich rozważań. Ale i antologia Witkowskiej ilustruje prawidłowość widoczną w historii gatunku: jak po okresie skonwencjonalizowania w czasach Oświecenia i klasycyzmu tradycja pastoralna odzyskała wigor w epoce romantyzmu, tak również uzyskuje rezonans i nowe możliwości w poezji dwudziestowiecznej[6]. Czym tłumaczyć tę aktualność?

miast „sielanki” będę używał anglosaskiego terminu „pastoral” na oznaczenie poezji wywodzącej sie z tej tradycji

[5] A. W. Ettin, *Literature and the Pastoral*, Yale University Press, New Haven 1984, s. 64.

[6] W rodzimych badaniach literackich ta kwestia oraz sprawa użyteczności tropów idyllicznych jako klucza do interpretacji tekstów literackich nie budzą większego zainteresowania. Po klasycznych dziś opracowaniach Teresy Kostkiewiczowej poetyki sielanki doby Oświecenia i sentymentalizmu (por. *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Ossolineum, Wro-

O aktualności czy może atrakcyjności poetyckiego gestu pastoralnego, przesądza zapewne nie tylko to, iż – co podkreśla Renato Poggioli – ma on za swoją przyczynę „tęsknotę za niewinnością i szczęściem osiąganym przez usunięcie się (...) od spraw wielkiego świata"[7]. Równie istotne jest to, że ideał pastoralny, powiada Poggioli, marzenia ostentacyjnie bierze za rzeczywistość, odwołuje się do toposu życia snem, iluzję stawia na równi z realnością, a zatem odwołuje się do tego samego, co poezja. Blisko czterdzieści lat po klasycznej rozprawie Poggiolego, Wolfgang Iser uznaje poezję pastoralną wprost za uosobienie poezji w ogóle[8]. Między badaczami gatunku trwa spór o definicję tej niejednoznacznej – bo od początku ironicznej, od początku podatnej na modyfikacje, eklektycznej, otwartej formy wypowiedzi. Wydaje się, że najszczęśliwsze rozwiązanie przynosi połączenie stanowisk poetyki historycznej i historii idei. Bowiem od czasu Teokryta i Wergiliusza *pastoral* stanowi pewien model świata. W centrum mikrokosmosu (mikrostruktury) poezji pastoralnej znajduje się *locus amoenus,* sielski zakątek, stylizowany krajobraz, zacisze i azyl, gdzie pasterz, pustelnik – *beatus ille*, wyzbyty „światowych" ambicji, a więc wolny od pokus posiadania, pokus kariery czy władzy, wygłasza pochwałę szczęśliwej miłości bądź wypowiada skargę niekochanego, sławi życie na łonie przyjaznej natury, opłakuje śmierć przyjaciela. Badacze

cław 1964 i *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Ossolineum, Wrocław 1971 tejże autorki), książkach Jarosława Marka Rymkiewicza (*Myśli różne o ogrodach*, Czytelnik, Warszawa 1968), Ryszarda Przybylskiego (*Et in Arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Czytelnik, Warszawa 1966, części książek *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, PIW, Warszawa 1983 i *Wtajemniczenie w los. Szkice o dramatach*, PIW, Warszawa 1985, również autorska antologia *Ogrody romantyków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978) oraz Aliny Witkowskiej (*Sławianie, my lubim sielanki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972) nie pojawiają się następne, tak jakby uznano, że problematyka, jaką niesie tradycja idylli, uległa historycznoliterackiemu wyczerpaniu i teraz warto co najwyżej uzupełniać edytorskie dawnych tekstów przynależnych do tej tradycji. W tym względzie wielkie zasługi położyli redaktorzy Biblioteki Pisarzy Staropolskich i Biblioteki Pisarzy Polskiego Oświecenia, wydawanych w IBL PAN.

7 R. Poggioli, *op. cit.*, s. 39.

8 W. Iser, *Renaissance Pastoralism as a Paradigm of Literary Fictionality*, w: *The Fictive and the Imaginary*, John Hopkins University Press, Baltimore–London 1993, s. 28.

zwracają uwagę na różnorodność tematów, jakie dopuszcza sielanka, jak również swobodę konstrukcji, dopuszczającej możliwość łączenia wielu często odległych od siebie wątków, zezwalającej na dygresyjny tok wypowiedzi i wyposażającej piszącego w znaczną dozę wolności, gdy idzie o różnice stopnia stylizacji językowej i wprowadzanie różnych gatunków mowy, zarówno niskiej, jak wysokiej.

> Kolejne generacje, marząc o ucieczce na Wyspy Szczęśliwe i o powrocie do rajskiego ogrodu, miały przed oczyma wyczarowany przez Wergiliusza nadrealistczny pejzaż, w którym sycylijscy pasterze, przeniesieni w dolinę rzeki Mincius, w okolice Mantui, wbrew geografii leżącej nad morzem, z równą swobodą gwarzyli między sobą o polityce Augusta i światku literackim Rzymu, co z napotkanym w lesie pijanym Sylenem o kosmogonii Epikura[9].

We wszystkich znaczących utworach tego gatunku świat przedstawiony otwiera się na nowe znaczenia za sprawą alegorezy. W eklogach Wergilego wywiedzionych z idylli Teokryta pasterze reprezentują zarówno poetów, jak i ludzi, po prostu. Charakterystyczna dla idylli figuralność czyni z życia, jakie pędzą postaci pastoralne, rodzaj „przedstawiającej anegdoty”[10] i sprawia, iż uruchomiona zostaje makrostruktura poezji pastoralnej, stanowiąca długi szereg opozycji: między *otium* a *negotium* (czyli między światem wolności od pracy, wolności będącej warunkiem *vita contemplativa*, „niepróżnującego próżnowania” a światem czynnej działalności publicznej, *vita activa,* światem historii), między naturą i sztuką, wsią i miastem, szczęściem i melancholią, niewinnością i doświadczeniem, przeszłością i teraźniejszością, wspólnotą i wyobcowaniem. Od początku istnienia gatunku, cechą pastoralnego przedstawienia była jego dwoistość: przynosiło ono poetycki obraz życia na łonie natury, ale zawsze odnosiło ów obraz do świata istniejącego poza linią horyzontu okalającego sielski krajobraz. Przeciwstawienie obu tych rzeczywistości i nauki płynące z konfrontacji przynależnych im porządków wartości zawsze należały do istoty samego przedstawienia. Dzięki temu możliwy staje się dyskurs,

---

[9] J. Wójcicki, wstęp do: Wergiliusz, *Bukoliki*, przeł. K. Koźmian, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 9.

[10] K. Burke, *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1969, s. 59.

konflikt wartości, dramatyczna konfrontacja ideału z rzeczywistością, która stanowiła jego zaprzeczenie, jak choćby w wierszach okupacyjnych Miłosza.

Poezja pastoralna, jakkolwiek posiada bardzo wiele odmian gatunkowych, jest wysoce skonwencjonalizowaną formą wypowiedzi. Ale – jak to pokazuje w swej klasycznej rozprawie Poggioli, idąc tropem wskazanym przez Harry'ego Levina – konwencja staje się w tym wypadku źródłem inwencji, a sama gra z konwencją, poddanie się wymogowi tworzenia pejzażu pastoralnego jako „sztucznej natury" wprowadza wątki autotematyczne, naprowadza bowiem – jak o tym pisze wspomniany już Wolfgang Iser – na kwestię fikcjonalności wypowiedzi literackiej. Wyraźnie manifestująca się obecność konwencji (nawet negatywnie: poprzez łamanie konwencji, jak w przypadku współczesnej anty-idylli) nadaje wypowiedzi gatunkową wyrazistość i oznacza również silną sankcję tradycji poetyckiej. Jako wybitnie i często ostentacyjnie intertekstualny przykład literackiej wypowiedzi, idylla nobilituje i zobowiązuje: jej autor jest kimś jednym z długiego i znakomitego szeregu poprzedników, sięga po formę wyrazu odpowiednią do tego, by „czynić prostym, co skomplikowane" – jak o poezji pastoralnej pisze William Empson[11], ale prostota tutaj jest przykładem „wyrafinowanej prostoty". I podobnie poezja – pastoralna zarówno w swej idyllicznej, jak elegijnej odmianie – chce stanowić pretekst lirycznej albo nawet filozoficznej refleksji, ale tradycja gatunku zaprasza, by ową prywatną wypowiedź traktować jako głos w dyskusji nad rolą i zadaniami samej poezji. Dobrym przykładem na to, że pastoralny świat jest miejscem, gdzie indywidualny talent skonfrontowany z tradycją rozpoznaje się i umacnia, są napisane podczas okupacji wiersze Miłosza (zawierające wyraźne motywy i tematy pastoralne, wiersze, które Kazimierzowi Wyce dały asumpt do oskarżeń o estetyzm). Chodzi przede wszystkim o cykl *Świat. Poema naiwne*. Ale nie tylko: również *Piosenka pasterska*, *Kraina poezji*, *Ranek*, *Pieśni Adriana Zielińskiego*, czy wydrukowany dopiero po wielu latach wiersz *Przyrodzie pogróżka* – wszystkie one mają w dużej mierze charakter programowy i wprowadzane przez nie wątki znajdują swoje kontynuacje w późniejszej twórczości Miłosza.

---

[11] W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, Penguin Books, London 1966, s. 19.

Na pytanie, w czym tkwił sekret żywotności *pastoral*, nie ma prostej wypowiedzi, ale jedną z przyczyn można lokować w jej ironiczności i w będącej pochodną ironiczności zdolności idylli do komunikowania sensów metapoetyckich. Jak podkreślają badacze, już idylle Teokryta, wspominającego na dworze w dekadenckiej Aleksandrii swe dzieciństwo spędzone na Sycylii, noszą ironiczny charakter. Nie inaczej jest w eklogach Wergilego[12]. U obu poetów – nie mówiąc już o ich następcach – znajdujemy estetykę dysonansu: mieszanie rozmaitych gatunków mowy, niejednoznaczne wartościowanie wsi i miasta, natury i kultury. Idylla głosi pochwałę naturalności i prostoty, sama będąc kwintesencją sztuczności. Niejednoznaczność to rewers prostoty wiersza idyllicznego. Pastoralni poeci zdają się wierzyć, że wszelka harmonia jest rezultatem szczęśliwego błędu. Po pierwsze, już sam pastoralny tryb życia jako rezultat świadomego wyboru tych, którzy wybierają wiejskie ustronie, jest rezultatem niefortunnego wyboru poczynionego u początku narodzin cywilizacji miasta: owym złem była, dla starożytnych, pomyłka pasterza Parysa, w wyniku czego doszło do zagłady Troi i rozproszenia jej mieszkańców, którzy założyli potem inne miasta, siedliska zła i zepsucia. W tradycji chrześcijańskiej tą pierwszą przyczyną jest grzech Adama i Ewy: to ich szczęśliwa wina, *felix culpa*, pozwoliła zdobyć świadomość utraconego dobra. Bóg stworzył raj (czytaj: wieś), powiada osiemnastowieczny poeta William Cowper, a człowiek stworzył miasto. Obecne w poezji pastoralnej pragnienie, aby uciec z cywilizacji, jest w rzeczywistości pragnieniem, by wydobyć się spod władzy zła, którego cywilizacja jest wytworem, i spod władzy nieprzejrzystości norm moralnych, władzy ustanowionej w wyniku uzurpacji rozumu gubiącego się w swych sofistycznych grach. To dlatego, dopowiada Peter V. Marinelli, „nadrzędną ideą *pastoral* jest poszukiwanie prostoty w miejsce komplikacji uosabianej albo przez miejsce akcji (Aleksandria Ptolomeuszy, Rzym Augusta, dwór w renesansowych Włoszech w albo elżbietańskiej Anglii), skąd należy wycofać się do arkadyjskiego ustronia, albo przez fazę osobniczego rozwoju (dorosłość), dla której przeciwwagą i miejscem azylu jest dzieciństwo”[13].

---

[12] A. W. Ettin, *op. cit.*, s. 12 i n.
[13] P. V. Marinelli, *op. cit.*, s. 11.

Jeśli jednak nowożytny poeta powraca do rajskiego ogrodu, to ze świadomością, że był on miejscem naszego upadku. Owa „przeklęta" wiedza poprzedza pastoralny gest powrotu. Stąd natura w renesansowej poezji pastoralnej występuje w dwojakiej postaci: jako ta sprzed upadku – niewinna i doskonała, zatem przyjazna, i ta po upadku – skażona i nosząca w sobie śmierć, obca i nieprzyjazna, a w najlepszym wypadku obojętna. Oba te wizerunki natury znajdujemy również w odmianach współczesnej *pastoral*. Na przykład u Miłosza. Litewskie pejzaże z wierszy takich jak *Jeszcze wiersz o ojczyźnie*, wizja świata–ogrodu z *Piosenki pasterskiej* czy obrazy natury z wielu późniejszych wierszy odwołują się do pierwszego toposu. Natura widziana chłodnym okiem „naturalisty" deklarującego gnostyckie zapatrywania, przedstawiona w wierszach napisanych już w Ameryce, jest często przykładem tego drugiego rozumienia. Z kolei w *Świecie. Poemach naiwnych*, w wierszach takich jak *Kresy* spotykamy oba te wizerunki, prowokujące do filozoficznej debaty. W obu tych tekstach pojawiają się jako konwencjonalne przedstawienia natury wywiedzione z tradycji literackiej. W *Kresach*, na przykład, zaczerpnięte z tej najbardziej sobie współczesnej i zarazem uznanej za swoją; tej utożsamianej z wizją Robinsona Jeffersa, gdzie natura jest całkowicie czymś obcym i z gruntu „nieludzkim", ale i pochodzące z renesansowej sielanki Szymonowica, gdzie nieoczekiwanie pojawia się nie w zgodzie, ale jako tradycyjnym antycznym *decorum*, jako źródło cierpień zażegnywanych zaklęciem pasterza–poety. Zdanie „Wolno, owieczki moje, wolno postępujcie…" – to jedno z takich zaklęć. Czemu służy obecność tego cytatu w tekście wiersza Miłosza? Dopowiedzmy – wiersza, w którym mowa jest o daremnej próbie zostawienia ludzkiego śladu w świecie natury: krajobraz niegdyś pozbawiony ludzkiego spojrzenia, więc semantycznie pusty, po wypełnieniu się czasu, więc po końcu „ludzkiego" świata, pozostanie pusty. Będzie miejscem, w którym nie zagości żaden sens, a więc miejscem, w którym nic się nie zdarza. Cytat–zaklęcie ma dwojaką funkcję: zdaje się poświadczać, że symboliczne oswajanie nieludzkiego (istniejącego na podobieństwo Lacanowskiego „Realnego", czyli rzeczywistości pozbawionej charakteru symbolicznego) stanowi istotę poetyckiego (czytaj: ludzkiego) mówienia, jako rytuału właśnie. Sztuka chce być czarodziejskim dywanem, pozwalającym umknąć

spod tyranii Rzeczywistości. Po drugie, cytat ten ironizuje rytuał mówienia poetyckiego jako rodzaj „białej magii". Choć może nie ze wszystkim: nasza sztuczność, afektacja, nasza nienaturalność (cytat jest jej emblematem) okazują się jedyną dostępną nam formą istnienia wyłamującego się z porządku natury, konstytuują coś, co można określić mianem ludzkiej *differentia specifica*. Zderzenie sztuczności (*pastoral* jako *pars pro toto* kultury) z primordialnością bytu rodzi wzniosłość: groźba, że nic się nie zdarzy, zostaje zawieszona. Jeśli raz coś się zdarzyło, to znaczy, że zdarzyło się już w powtórzeniu, i ma wszelkie szanse po temu, by zdarzyć się ponownie[14].

Dziś bardziej niż kiedykolwiek, powiada Philippe Lacoue-Labarthe, przedmiotem naszych rozważań czynimy wiedzę podpowiadającą nam, iż wszelka ludzka ekonomia, „ekonomia (sztuki, poezji, piękna) jest czymś rozpaczliwym w perspektywie «rzeczywistości tego, co realne», to znaczy bólu i śmierci. Istnieje jednak stary argument, uznany przez samego Bataille'a, gdy ten starał się rozstroić doskonałą dialektyczną maszynerię: czy poza «symulowaniem» śmierci można z nią jeszcze coś zrobić?"[15] Ten „stary argument", czyli pytanie o możliwość symbolicznego zapanowania nad śmiercią (tym właśnie jest przedstawienie utraty, czyli umiejętność skonfrontowania się z Realnym), obecny jest u początków poezji, tej pisanej przez Teokryta, elegików greckich i rzymskich. Od początku w poezji idyllicznej świat ludzki to przestrzeń rytuału, konwencji, *role-playing,* czyli codziennych praktyk symbolicznych, kryptonimujących obecność śmierci i egzorcyzmujących ją z naszego życia. Idylla zajmuje się skrzętnym przesłanianiem „czarnej dziury" w porządku symbolicznym, „czarnej dziury" na której obecność (za Heglem, Nietzschem i Heideggerem) zwraca uwagę Octavio Paz w komentarzu do dzieła Claude'a Levi-Straussa:

---

[14] O dialektyce powtórzenia jako stanowienia bytu pisałem w szkicu *Miłosz – poeta powtórzenia*, w książce *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005. O „ekonomii wzniosłości" jako zawieszonej groźbie, że w wyniku konfrontacji z przerastającą nas potęgą, uosabiającą ostateczną stratę, czyli śmierć, więcej „nic się nie zdarzy", pisze Philippe Lacoue-Labarthe,w książce *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 106 i n.

[15] Ph. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, s. 107.

> Rytuały symboliczne, czyli kuchnia, zakaz kazirodztwa i słowo/sztuka są trzema systemami, które przesiewają anonimowy świat naturalny i przekształcają go w nazwy, znaki i jakości. Zmieniają bezkształtny strumień życia w rodziny symboli. Te trzy sita splecione są z tej samej nieuchwytnej substancji: ze śmierci. (...) Śmierć jest prawdziwą granicą, jest różnicą, linią graniczną między człowiekiem a strumieniem życia. Ostatecznym znaczeniem tych wszystkich metafor jest śmierć. Kuchnia, tabu kazirodztwa i język są działaniami umysłu, ale umysł jest działaniem śmierci[16].

Można by rzec, że poeci – od mitycznego Orfeusza, przez Miltona, Mickiewicza, Rilkego aż po Białoszewskiego – nie robili nigdy niczego innego, jak tylko zajmowali się transfiguracją tego co pozaludzkie do trzeciego ze wskazanych tu systemów. Może zresztą wszyscy artyści zajmowali się zawsze tylko tym właśnie. W obliczu śmierci, zaznacza Andrew V. Ettin, wszyscy jesteśmy postaciami z *pastoral*: „Świat *pastoral* jest światem pokus dla «boskich» mieszkańców i światem niebezpieczeństw dla śmiertelników, którzy mogą «ocaleć» tylko jedynie stając się częścią idylicznego krajobrazu"[17].

Można by powiedzieć, że transfiguracja „pozaludzkiego" dokonuje się w poezji pastoralnej od samego początku, ponieważ przynosi ona model świata, w którym zapisana została pierwotna scena „instruktażowa" ustanawiania porządku symbolicznego. Ma więc charakter inicjacyjny i w tym sensie instruktażowy właśnie[18]. Zdaniem Petera M. Sacksa, w tekstach eklog znajdujemy zapisy uświadamiania sobie złożoności „ja" konstytuującego się w symbolicznym porządku wymiany znaków, porządku określającym miejsce pod-

---

[16] O. Paz, *Levi-Strauss, albo nowa uczta Ezopa*, przeł. P. Foremski, WL, Kraków, 1997, s. 45–46.

[17] A. V. Ettin, *op. cit.*, s. 150.

[18] C. M. Schenck pisze o tym w cytowanej pracy (w rozdziale „The Pastoral scene of Instruction: Plato's *Phaedrus*"), zwracając uwagę na tradycję orficką jako na most łączący dawną sielankę z platonizmem. Sam termin „scena instruktażowa", użyty przez Schenck, pochodzi od Harolda Blooma, który w swojej książce *Poetry & Repression* (Yale University Press, New Haven 1976, s. 27) posłużył się nim na określenie genologii gestu poetyckiego. Ale jego rozumienie w książce Schenck (i w moim tekście) jest daleką i swobodną parafrazą terminu Bloomowskiego: w istocie chodzi o matrycę symbolicznych zachowań, uosabianą przez sielankę jako tekstowy „model świata" (w rozumieniu tego terminu bliskim rozumienia J. Lotmana).

miotu[19]. Antyczna idylla może być potraktowany jako scenariusz opisujący wejście w język, w rolę społeczną, zajmowane miejsce w hierarchii społecznej. Jak powiada ten znakomity badacz historii elegii jako formy gatunkowej, w eklogach sprawą wielkiej wagi są symboliczne relacje wyznaczające strukturę świata przedstawionego: kto gdzie siedzi (tu również staje się istotna funkcja symboliczna krajobrazu) i z kim, z jakiej pozycji do kogo przemawia, kto jest bardziej aktywnym uczestnikiem rozmowy (kto ma więcej „siły" talentu), na czyj osąd się zdaje, kto komu mówi i o czym, kto zwycięża, kto dziedziczy sławę, kto czym włada, co jest przedmiotem wymiany etc. Często dwóch rywalizujących pieśniarzy rozsądza trzeci. Za jego pośrednictwem dokonuje się przeniesienie konfliktu na teren zrytualizowanej gry symboliki. Wiele uwagi poświęca się tam również samemu językowi i jego użyciom (pieśniarz w eklodze często odnosi się do warunków, w jakich konstruuje swoje przedstawienia, i do języka jako narzędzia prezentacji, ekloga zapoczątkowuje więc obecność literackiego autotematyzmu). Idylla również darzy uwagą przedmioty sztuki i to, co odróżnia kondycję człowieka i sam ludzki język od natury. Eklogi, które obfitują w sceny symbolicznego przemieszczenia, utarczek, aktów wyrzeczenia itd., często zdają sprawę z przechodzenia od stanu natury do stanu kultury.

Jak zostało powiedziane, natura w przedstawieniu idyllicznym nie tylko uosabia rajskie ustronie, ale i to, co Realne: nosi zarodki skażenia śmiercią – stąd w myśl renesansowych estetyk sztuka ma za swe zadanie jej naprawę. W renesansowej *pastoral* sztuka wpisuje się w dzieło zbawienia natury, dąży do przywrócenia utraconej niewinności, a nawet, jak u Miltona, jest obietnicą nie tyle powrotu, co przyszłego raju. To myślenie odnajdujemy u romantyków (Schiller) i w poezji socjalistycznego mitu. W *pastoral* sztuka dokonuje również korekty drugiej natury człowieka czyli historii, to jest świata spraw publicznych. I tak na przykład, odpierając zarzuty Wyki, Miłosz, występujący w obronie mitu arkadyjskiego w swym *Liście półprywatnym o poezji*, pisze, iż jego okupacyjne wiersze zawierają „obrazy miast, gdzie publicznie wolno dyskuto-

---

[19] Por. rozdział *Interpreting the Genre* w książce P. M. Sacksa, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, The John Hopkins University Press, Baltimore–London 1985, s. 1-38.

wać o Rzeczypospolitej" – są więc przykładem dyskursu demokratycznego i dają wyraz codziennym, najprostszym tęsknotom ludzi żyjących w Warszawie pod okupacją, co dowodzi, iż ich autor „żył w rytmie wspólnoty, a nie że się od niej oddzielał". Ten etyczny i polityczny wymiar poezji pastoralnej, niestroniącej od satyry i alegorii pozostającej na usługach moralności wywodzonej z prawa naturalnego, pojawia się w idylli od czasów najdawniejszych: już Horacjańska epoda XVI, ta o podróży na wyspy szczęśliwe, daje się czytać jako zawoalowany sygnał „obywatelskiego nieposłuszeństwa", jak o tym pisze Andrew V. Ettin. Z kolei w popularnej od czasów Shakeseare'a wersji *pastoral,* uciekinier z życia pełnego „zgiełku i furii" (czyli uciekinier ze świata historii) w sielskim ustroniu (jak to ma miejsce w *Burzy* czy we *Śnie nocy letniej*) ćwiczy swój talent poetycki i swoją etyczną dzielność, zanim znowu powróci do świata polityki i dworskich intryg. Ta figura bohatera i jego pobytu w „pastoralnej kwarantannie" (jak to określa Poggioli) powraca w wielu powojennych wierszach Miłosza, najwyraźniej – w wierszu *Mittelbergheim* i w *Traktacie poetyckim*.

Ale sztuka, podobnie jak natura, uzyskuje w *pastoral* równie dwuznaczny status. Już u Homera: bukoliczne sceny artysta wyrył na tarczy Achillesa. Wpisana od początków w historię artystycznego przedstawienia świadomość jego dwuznaczności w nowoczesności staje się również wiedzą podpowiadającą, że – jak napisał Walter Benjamin – nie ma takich pomników kultury, które jednocześnie nie byłyby pomnikami barbarzyństwa. Sztuka może należeć do porządku zdefektowanego i skazanego na moralne potępienie. W ironicznej *Piosence o porcelanie* bukoliczny pejzaż zasłany okruchami potłuczonych cacek to memento. Przywodzi na myśl zagładę „sztucznych rajów" Marii Antoinette w jej arkadyjskim ustroniu w Trianon, nieopodal już zrewoltowanrgo Paryża. Polski osiemnastowieczny poeta, zdychał nad pałacami, których posady to „łzami dobrych zlepione ubogiego prace".

Świat *pastoral,* figura szczęścia i niewinności, jest światem kruchym, i jeśli istnieje, to jedynie z przyzwolenia władcy, bądź jako dziedzina iluzji – jest jedynie pozorem. Zarazem jednak naprowadza na trop wskazany przez Harry'ego Levina, który – za Irvingiem Babbitem – przypominał, iż owa domena często śmiesznej

konwencji jest gwarantką ucywilizowanej normalności.[20] Warto może za Paulem Fusselim, autorem książki *Great War and Modern Memory*, przypomnieć, że brytyjscy żołnierze w okopach I wojny masowo abonowali czasopisma o uprawianiu ogródka, a jedną z najchętniej czytywanych przez nich książek była antologia *Oxford Book of Verse*, którą w znakomitej części wypełniała poezja pastoralna. Idylliczne przedstawienie to *short time endless(e) monument* z *Epithalamnion* Edmunda Spensera („na czas krótki pomnik niebosiężny"[21]), to epifania harmonii, chwila ulotnego szczęścia pośród zgiełku i furii, zaklęcie rzucone śmierci, „która cichym krokiem skrada się", puklerz chroniący przed „złym przerażeniem" – emblematycznie obecne w tekście wiersza. Takim przedstawieniem jest idylliczna scena z apokryficznego wiersza *Sicilia sive insula Miranda*, będącego imitacją z Torquatto Tassa, podarowanego przez Miłosza Annie Iwaszkiewiczowej „na jej imieniny 26 lipca 1943 roku"[22]. W tym okupacyjnym wierszu moment idylliczny to moment wytchnienia, chwila *serenité*, wyspa na morzu łez, azyl na skraju przepaści. Figura, jaką jest *short time endless(e) monument* w wypowiedziach poetów powraca nieustannie: „Ptak pije wodę i słucha śpiewu roślin. Odkrywców zachwyciła ta scena przy strumieniu, obrazek, idylla bez mitologicznego komentarza, bez złych demonów, wyrwana śmierci pochwała wiecznego życia" – notuje Zbigniew Herbert, opisując *Niebieskiego ptaka*, arcydzieło kultury minojskiej, zobaczonego w muzeum w Heraklionie[23]. Można by powiedzieć, że Herbert ewokuje tu praźródła idylli jako formy gatunkowej, nostalgii za doskonałą postacią bytu, obrazu świata jako rajskiego ogrodu wolnego od ludzkiego spojrzenia oddającego pod władanie dotkliwości czasu, tęsknoty do szczęścia zawartego w samym krajobrazie bez historii wprowadzającej znaczenie („jak

---

[20] H. Levin, *Refractions*, Oxford University Press, London, s. 58.

[21] W tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego. Cyt. za: *Poeci języka angielskiego*, t. 1, wybór i oprac. H. Krzeczkowski, J. S. Sito, J. Żuławski, PIW, Warszawa 1969, s. 185.

[22] Wiersz, odnaleziony przeze mnie w roku 1991 w archiwum Miłoszowskim w Beinecke Library (Uncat. MS Vault 489, Box 1), przedrukował Miłosz dopiero w tomie *To*, Znak, Kraków 2000, s. 73.

[23] Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Wyd. Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2000, s. 14.

linie muzyczne jak nuty krajobrazu"), jeszcze niedotkniętego sztuką daremnego zrozumienia („bez mitologicznego komentarza", a dziś powodowanego przez nowoczesne techniki hermeneutyki podejrzeń) i wolnego od obecności ludzkiego lęku („bez złych demonów"). Rzecz jednak w tym, że – jak powiada dwudziestowieczny poeta – wszelka harmonia jest rezultatem szczęśliwego błędu. Nowoczesna *pastoral* jest zatem ironiczna. Ale cała rzecz w tym, że ironiczna jest nie tylko nowoczesna *pastoral*!

Ironiczność przedstawienia pastoralnego, jak to podkreśla Ettin, bierze się z dystansu między „rzekomym" a „dorozumianym"[24]. Świadomość owego dystansu, a więc znajomość konwencji, jest warunkiem ustanawiania znaczenia. Teokryt w *Idyllach* i Wergiliusz w *Eklogach* mają świadomość umowności przedstawienia, czyli rozziewu między światem przedstawionym idylli a światem rzeczywistym. Pasterze i rolnicy ani tak nie wysławiają się, ani tak nie żyją, jak to zostało zapodane czytelnikom. Można domniemywać, że wykształceni czytelnicy byli doskonale świadomi umowności przedstawienia, podobnie jak później czytelnicy roksolanek Zimorowica. Czytelnicza świadomość konwencji w przypadku czytelników pierwszych sielanek była nie mniejsza aniżeli czytelników *Triumfu rolnictwa* Mikołaja Zabołockiego (gdzie istniała wspólna zgoda na uwznioślenie w przedstawieniu) czy *Leśnej idylli* Josifa Brodskiego, będącej dla swoich współczesnych oczywistą satyrą na rzekomo sielskie życie kołchoźników[25].

Antyczna idylla jest wypowiedzią protoliteracką, bo w ostentacyjny sposób odwołuje się do mowy figuratywnej, czyli – zgodnie z ustaleniami Kwintyliana – mowy „odchylonej" od „zwykłości"[26], to znaczy normy językowej, w tym wypadku mowy prostych pasterzy czy wieśniaków. Jest matrycą tekstu literackiego; w zgodzie z takim jego rozumieniem, które zakłada, że jest to „tekst, który *implicite* lub *explicite* sygnalizuje swój własny tryb retoryczny i prefiguruje własne niezrozumienie, jako korelat swej retorycznej na-

[24] A. V. Ettin, *op. cit.*, s. 12.
[25] Por. J. Brodski, *Leśna idylla*, przeł. J. Czech, „Czas Kultury" 1993, nr 3, s. 42-43.
[26] Por. M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003, s. 147.

tury, czyli retoryczności”[27] . Ostentacyjna sztuczność idylli, kulminująca w estetyce rokoko, pozwala uznać tę pierwszą za rodzaj literackiego proto-kampu (*camp* – jak można wnosić z jego szerokiej definicji – odwołuje się właśnie do estetyki przesadnego, hiperbolicznego odchylenia od gatunkowej normy wypowiedzi, nad którą się nadpisuje)[28] .

Dystans dotyczy zarówno przedstawienia, jak i jego znaczeń. Dla Teokryta i Wergiliusza mają one wartość członów alegorii. Renesansowi poeci zakładają istnienie harmonii świata, którą odwzorowuje *pastoral*, ale już Marvell wątpi w jedność moralnego i naturalnego porządku, ma ironiczną świadomość *decorum* i przedstawienia jako iluzji będącej wytworem gry intelektualnej i tylko literackiej imaginacji. Późniejszy arkadyjski pejzaż to *paysage moralisée,* sztuczna natura będąca wytworem artystycznej iluzji. Od XVIII wieku *pastoral* – jak o tym pisze Poggioli – stale towarzyszą oskarżenia o nieszczerość, o to, że fałszuje prawdę i upiększa rzeczywistość. Jest też ostentacyjnie domeną, niepróżnującego próżnowania”: „*Where is a leisure for fiction, there is a little grief*” – powiada cytowany przez Poggiolego Samuel Johnson. Młody Mickiewicz ma wyraźną świadomość idealizacji tematu: „Myśmy ze wsi nie mędrsi, może lepsi wyśli. / Bieżmy tam: kto się bawi, ten o złem nie myśli” (*Warcaby*). Romantycy, odchodząc od sentymentalnej sielankowości, podejmują próbę restauracji wiary w moralny porządek skryty w naturze, ale umiejscawiają go jedynie w naturze dziewiczej, nie zbrukanej przez cywilizację. Nie znaczy to jednak, że nie rozciągają świata *pastoral* na świat społeczny, na dziedzinę polityki. Na przykład, angielskim romantykom, Words-worthowi i Shelleyowi, pastoralna topika, tematy i anegdota służą do artykulacji ideałów Rewolucji Francuskiej, projektu rewolucji moralnej, wszelako osiągniętej bez rewolucji (Blake jest tu wyjątkiem). W przypadku romantyków obecny w naturze porządek moralny, tożsamy z umysłem w jego aktach percepcji (a zwłaszcza z wyobraźnią!), składa się

[27] P. de Man, *Blindness and Insight. Essays in Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota press 1983, s. 136 (cyt. za: M. Rusinek, *op. cit*., s. 173).

[28] Por. W. White, *Camp jako przymiotnik*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 12, s. 326 i n., tłum. M. Umińska

na wewnętrzny pejzaż i ład, a więc na „krajobraz mentalny". Nie ma tu możliwości jego obiektywizacji, istnieje on przede wszystkim jako prywatny mit wglądu w naturę, mit partycypacji, identyfikacji. W romantyzmie na to doświadczenie przeżycia natury nakłada się doświadczenie nowe, będące rezultatem świadomości trudności czy wręcz niemożności dotarcia w poetyckim, literackim przedstawieniu do istoty tego, co przedstawiane. Romantycy zyskują świadomość, iż po pierwsze, język poetycki niezdolny jest ugruntować to co ustanawia, inaczej aniżeli jako „intencję świadomości"[29]; po drugie, chodzi tu o świadomość niemożności wykluczenia metaforyczności języka. Już romantycy mają świadomość istnienia różnicy między przedmiotem a jego obrazem danym w przedstawieniu, choć pragną ową różnicę zatrzeć i zlikwidować. W interpretacji de Manowskiej romantycy okazują się pierwszymi współczesnymi pisarzami, którzy zakwestionowali ontologiczną wyższość zmysłowo poznawanego obiektu nad jego literackim przedstawieniem. Według de Mana, owa tęsknota za „przedmiotem naturalnym" jest znakiem nieobecności czystego Bytu. Poetyckie przedstawienie natury jest chybioną imitacją, znakiem pustym, co najwyżej zawierającym jej fikcyjny, widmowy obraz. Jest tylko artefaktem. Te spostrzeżenia nie tracą ważności, jak się wydaje, i w odniesieniu do poezji polskiego romantyzmu. W *Panu Tadeuszu* matecznik, archetypalny wzór wszelkich puszczańskich ostępów w Mickiewiczowskim przedstawieniu, istnieje na sposób paradoksalny, bo jako obiekt niedostępny oku człowieka, a więc niedostępny poznaniu. Do baśniowego raju przyrody bronią przystępu „Trud, Trwoga i Śmierć" (Księga IV, w. 557). Jest on dostępny zatem tylko we wglądzie poetyckiej wyobraźni, ale Mickiewicz nie skrywa fikcyjności samego przedstawienia. W poezji romantycznej zarówno na idylliczne, jak i na monumentalne, wzniosłe przedstawienia natury pada cień literackiej teatralności. W napisanej podczas okupacji *Piosence pasterskiej* Miłosza również mamy do czynienia z takim „pejzażem mentalnym": z obrazem bujnych traw w ogrodach wyobraźni,

[29] P. de Man, *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1978, s. 3, 311.

znakiem tęsknoty za nieobecną transcendencją fundującą i gwarantującą ład świata-ogrodu, a poprzez refreniczne powtórzenia z wyraźnym stylistycznym cudzysłowem, z deziluzją. We wcześniejszym nieco wierszu W *mojej ojczyźnie*, idylliczny „wewnętrzny krajobraz" tworzy *decorum*, funeralną formę, gotową na przyjęcie przyszłej prawdy czy pamięci o osobie autora.

Kolejnym znakiem żywej obecności idylli jest jej związek z estetyką w służbie melancholii. Już Arkadię Wergiliusza – jak podkreślają badacze - „przenika bolesna melancholia, u źródeł piękna każdego obrazu pulsuje świadomość nieuchronnej zagłady tkwiącej w samej istocie rzeczy, a powracające obsesyjnie w błyskawicznych objawieniach cierpienie, zło i szpetota czynią każdą chwilę tym bardziej godną zapamiętania"[30]. Od czasów romantyzmu współczesne raje i arkadyjskie krainy to raje utracone. Dlatego spojrzenie melancholijne jest czymś konstytutywnym dla idylli. Patrzeć tak, ażeby zdarzenia i krajobrazy od razu zmieniać w pamiątki, patrzeć tak, jakby się wspominało, antycypować gest utraty obiektu - oto co właściwe poecie pastoralnemu. Charakterystyczne, że Miłosz zaczyna swój wiersz zdaniem: „W mojej ojczyźnie do której n i e w r ó c ę" (podr. M.Z.). Znamienne jest także i to, że ten wiersz (w opinii badaczy stanowiący w dziedzinie obrazowania przykład na dług zaciągnięty przez autora wobec Mickiewicza[31], jest napisany metrum wziętym z wiersza Słowackiego W *pamiętniku Zofii Bobrówny*. Równie charakterystyczny przykład takiego spojrzenia melancholijnego znajdujemy we wczesnym wierszu Bolesława Leśmiana *Ze wspomnień dzieciństwa (fragment*). Oto persona liryczna wiersza powraca w przeszłość i kontempluje czas dzieciństwa z właściwym temu okresowi rozwoju osobniczego odczuwaniem świata, ale i właściwym dla czasu idylli, który zdaje się ontologiczną summą, pełnią i harmonią uczuciową. Zarazem zawiadamia o nachodzących go napadach trwogi, kiedy nagle wszystko wokół stawało się dziwnie obce i nierzeczywiste, nieprzyjazne a zarazem intrygujące i powabne. Jak można wnosić z tekstu, chodzi o przeczucie dorosłości, która wyrwie go ze świata

[30] J. Wójcicki, *op. cit.*, s. 9.
[31] Por. A. Fiut, *Moment wieczny*, Wyd. Open, Warszawa, s. 187.

cudowności, o kiełkujące *principium individuationis*, które „kiedyś ma utworzyć przedział/ Pomiędzy duszą mą a między życiem".

Pozostając we władzy światoodczucia melancholijnego, odgrywamy spektakl żałoby po obiekcie, który nie został jeszcze stracony. To częsta sytuacja w literaturze (romantycznej, ale i późniejszej): zakochani partnerzy są razem i cieszą się swoją obecnością, ale cień przyszłej rozłąki sprawia, że postrzegają swoją obecną rozkosz przez pryzmat katastrofy, która ma nastąpić, czyli separacji. Kiedy melancholik opłakuje to, czego jeszcze nie stracił, mamy do czynienia z komicznym odwróceniem procedury żałoby. Co skłania do ironicznego dystansu, często obecnego w romantycznej i we współczesnej *pastoral*? Rodzajem ironicznej wariacji na temat sielankowy jest wiersz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Laura i Filon* z tomu *Wachlarz*. Jest on elegią na śmierć bohaterów popularnej sielanki, rodzajem epitafium dla formy gatunkowej, zdającej się już tylko staroświeckim bibelotem, przedmiotem nostalgicznych bądź żartobliwych gier intertekstualnych. Jednak czuła ironia wiersza Pawlikowskiej wydaje się uwikłana we właściwą *pastoral* sztukę autotematycznego komentarza. Laura i Filon to umowne znaki istniejące na sposób czysto literacki („płascy jak kwiat w ksiażce" - czytamy w wierszu). A i jawor, pod którym się spotykają, to drzewo z papieru („miał dużo, dużo liści, jak drzewo na sztychu"). Istnieją jako literacki zabytek, są emblematem dzieła sztuki literackiej. W tradycji *pastoral* dzieło sztuki – waza u Teokryta, a u Pawlikowskiej (by pozostać przy tej autorce) złoty kubek, o który prosi „złotniczeńka" w wierszu *Lenartowicz* – oznacza sztukę w ogóle. Od czasu renesansowej *pastoral* dzieło sztuki jest emblematem konsolacyjnej siły sztuki, wyrywającej istnienie spod władzy czasu[32] . Ironiczny dystans Pawlikowskiej jest więc w istocie autoironiczny.

W *pastoral* mamy więc do czynienia z bardzo różnymi postaciami ironii, ale przede wszystkim – zauważa Wolfgang Iser – sprowadza się ona do ujawniania fikcyjności przedstawienia, do dez-iluzji. Życie pasterzy i zarazem poetów nie stanowi przedstawienia codziennego znoju mieszkańców wsi; są oni upostaciowieniam znaczenia

[32] Odpowiednikiem Teokrytowej wazy u Spencera, pisze Ettin, odwołując się do słynnego porównania Cleantha Brooksa, jest „dobrze zrobiona" pieśń (*a well wrought song*) . A.V. Ettin, *op. cit.*, s. 117.

poezji i pieśni w świecie kultury, alegorycznymi figuracjami porządku właściwego dla imaginowanego świata poetyckiej wyobraźni. Iser podkreśla, że zmienia się tutaj pojęcie *mimesis*: przedmiot imitowany nie jest przedmiotem naturalnym, ale sztucznym, nie jest naturą, lecz sztuczną naturą: jest tym, co mityczne, poetyckie. Owa literacka imitacja zmienia naturę w królestwo poezji, świat, w którym poezja staje się przedmiotem swego własnego zainteresowania.

> Jeżeli natura może być przedstawiona poprzez pisanie, jako tekst właśnie, to tym samym może manifestować się za pośrednictwem swych przedstawień. Ale zarazem owe przedstawienia stanowią, czym jest natura. A zatem pisanie sprawia, że natura jest nam dostępna i jednocześnie zmienia naturę w obraz pisania. Tym samym natura zyskuje swój obraz idealny w przedstawieniu, w *locus amoenus,* gdzie znaczące i znaczone stają się swymi zamiennikami[33].

Ale natura przedstawiona jako idealizowany krajobraz, właśnie jako *locus amoenus*, jest kwestionowana jako przedstawienie. Jest także krytykowana jako przedstawienie, które skrywa fikcyjny charakter przedstawienia. Znaczące i to, co podstawiane jest jako znaczone, mogą zostać rozdzielone na nowo, co podkreśli jedynie obecność istniejącego między nimi dystansu. Czynnikiem niwelującym ów dystans, mostem łączącym obraz i odniesienie jest, zdaniem Isera, alegoria. Ona właśnie tłumaczy, iż świat przedstawiony w *pastoral* znajduje swoje odniesienie w rzeczywistości symbolicznej, dostępnej czytelnikowi dzięki jego literackiej erudycji. Dla wirtualnego czytelnika *pastoral* rzeczywistość przedstawiona odnosi się jednocześnie do rzeczywistości idealnej i do świata historycznego, ale ten ostatni stanowi zawsze refleks tej pierwszej, jest czymś, co ulega transformacji, idealizacji, czyli – jak powiada Iser – „poprawie”[34] Czy nie taki charakter nosi konstrukcja rzeczywistości w cyklu *Świat. Poema naiwne*? Sam Miłosz powiada, że jest to świat, „jaki powinien być”, i że jako przedstawienie „jest to operacja raczej ironiczna”, przy czym ironiczność poeta wyraźnie rozumie jako efekt porównania rzeczywistości okupacyjnej i przedstawienia[35]. Onto-

---

[33] W. Iser, *op. cit.*, s. 33.
[34] W. Iser, *op. cit.*, s. 48.
[35] Ewa Czarnecka [Renata Gorczyńska], *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Bicentennial Publishing Corporation, New York 1983, s. 61.

logia świata przedstawionego wywodzi się ze świata dzieciństwa, ale już widzianego uzbrojonym okiem: „okiem" czytelnika Traherne'a, Blake'a, Mickiewicza, Konopnickiej jest to rzeczywistość, która stanowi obraz ładu istnienia jako obraz czystego bytu[36]. Jak tutaj jawność afirmatywnie przedsięwziętej stylizacji, tak z kolei w nowoczesnej, szyderczej Miłoszowskiej anty-idylli, na przykład, w takich wierszach, jak *Pałac moich muz* czy *Nie ma wzroku*, już sama ruina idyllicznego krajobrazu zyskuje autonomiczne znaczenie jako gra z konwencją i z tradycją przedstawień. Wiersz *Nie ma wzroku* stanowiący krytykę współczesnej cywilizacji, wiersz swoiście katastroficzny, domaga się lektury poszerzonej o znaczenia, jakie podsuwa tradycja przedstawień w poezji pastoralnej. *Pałac moich muz* jest tekstem metapoetyckim: rozpad idyllicznego krajobrazu jest figurą zwątpienia w poezję samą, jako w coś z gruntu przynależnego do świata pozoru i fikcji.

Arkadia to nie tyle „mentalny pejzaż", powiada Iser, co „autoprezentacja poetyckości", „dzieło sztuki, które tematyzuje samą sztuczność właśnie"[37]. Stąd Iser określa poezję pastoralną jako *epitome* poezji i gry–zabawy, a renesansową pastoralność uznaje za czynnik promujący świadomość fikcyjności literatury. Współczesny poeta, odwołując się do tradycji *pastoral,* odwołuje się do mimetyzmu formalnego, oferowanego w ramach znanych w tradycji tego gatunku przedstawień i tropów, niezależnie, czy będzie to mit złotego wieku, czy *rerum cognoscere causas* Wergilego (poszukiwanie wiedzy skrytej w naturze rzeczy), poszukiwanie ładu metafizycznego czy wyzwanie rzucone historii, rysowanie topografii „krainy poezji" i obrona iluzjonistycznej natury przedstawienia poetyckiego – jak to ma miejsce w wielu wierszach Miłosza. Tym samym – i może przede wszystkim – forma gatunkowa idylli waloryzuje ruch powrotny: do utraconego raju, także do raju literackości. Poeta – jak pisze Miłosz – „żyje powtórzeniem" (*** *W metrze paryskim...*).

---

[36] Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Instytut Literacki, Paryż 1977, s. 102 i *Ogród nauk*, Instytut Literacki, Paryż, s. 43.
[37] W. Iser, *op. cit.*, s. 35.

Tropami tropów idyllicznych

Mit arkadyjski jako mit prometejski?

Pierwsze lata powojenne stawiały przed poetami pytania o wybór języka, w jakim artykułować się miała wyniesiona z wojny nowa wiedza, nowe doświadczenie i nowa wrażliwość. Dochodziły też kwestie, z jakimi przychodziło się zmierzyć mając na uwadze dokonujące się zmiany związane z rewolucją polityczną i kulturalną: rzekome zamówienie społeczne i postulaty coraz natarczywiej formułowane przez polityków, krytyków i redaktorów. Trudność polegała więc i na tym, że jeszcze nie zdążono się uporać z problemami, jakie miała wychodząca z wojny, potrzaskana świadomość „dobrych" Europejczyków (w polskiej wersji artykułowała się ona w okupacyjnych listach–esejach Miłosza i Andrzejewskiego), a już do drzwi pukały nowe. Pytanie „Co znaczy być poetą?" w epoce poromantycznej stale już towarzyszące poczynaniom piszących, po wojnie zyskiwało na dramatyczności.

Odpowiadał na nie, między innymi, Czesław Miłosz wierszem *Do Tadeusza Różewicza, poety*[1]. W dyskusji nad stanem poezji polskiej toczącej się wbrew wszelkim utrudnieniom, ten wiersz stanowił echo wiersza W *Warszawie* zamykającego tom *Ocalenie* i kolejny na ten temat głos autora adresowanego do Kazimierza Wyki *Listu półprywatnego o poezji*. Podobnie jak tamte teksty i ten także upominał się o poszanowanie ciągłości i tradycji. Już w utworach z *Ocalenia*, szczególnie w wierszach z cyklu *Głosy biednych ludzi*, poezja włączała się do wielkiej „rozmowy ludzkości", rozmowy toczącej się tak w okupowanej Warszawie, jak przez stule-

[1] „Zeszyty Wrocławskie" 1950, nr 1-2, przedr. „Kultura" 1951, nr 5.

cia (by posłużyć się metaforycznym sformułowaniem filozofa)[2]. Rozmowy rozpoczętej – jak powiada Oakeshott – „w zamierzchłych czasach”, które możemy bez ryzyka błędu datować na czasy ateńskiej tragedii i aleksandryjskiej sielanki. Rozmowy, która miała swoje wzloty i upadki, której służyły „ciepłe porcelany” i która milkła, „gdy wrzeszczeli Goci” – by odwołać się do słów już całkiem współczesnych poetów.

Tymczasem w roku 1945 w Warszawie potrzeba i wola rozmowy były może silniejsze niż kiedykolwiek dotąd, jak zresztą w całej Europie, o czym przekonać może drukowane w pierwszym, rzymskim numerze „Kultury” tłumaczenie eseju Paula Valéry *O kryzysie ducha europejskiego*. Jeszcze bardziej wymowny jest komentarz Hannah Arendt, poczyniony do gorzkiego zdania napisanego w czasie okupacji przez René Chara, uczestnika *résistance*, zdania mówiącego o bezdomności i osamotnieniu uczestników ruchu oporu w czasie wojny i – jak konstatuje Arendt – także w powojennym świecie, w którym młyny zapomnienia pracowały szybciej i skuteczniej niż młyny pamięci[3]. W tej sytuacji szanse na zrozumienie tego, co się wydarzyło, stawało się coraz bardziej problematyczne. W miarę upływu lat coraz bardziej okazywały się realne zagrożenia, jakie niosły ze sobą pamięć na usługach doraźności oraz potęgująca się bezimienność niedawnego doświadczenia. W Warszawie, w sytuacji na nowo okupowanego kraju, kiedy rozstęp między czasem minionym a przyszłym, a więc tym, czego już nie ma, a tym, czego jeszcze nie ma, wypełniał coraz bardziej agresywnie język stalinowskiej ideologii, zagrożenia stawały się bardziej realne niż w Paryżu.

W wierszu *W Warszawie*, wydanym w tomie, który ukazał się niemal nazajutrz po końcu wojny, głos zapytuje: „Co czynisz na gruzach katedry, poeto / w ciepły wiosenny dzień?” W dostojnym i hieratycznym „czynisz” pobrzmiewa echo starogreckiego *poien,* właściwego dla retorycznego pojmowania poezji jako czynności

---

[2] M. Oakeshott, *Poezja i jej głos w rozmowie ludzkości* (1959), w: *idem*, *Wieża Babel i inne eseje,* wybór i wstęp P. Śpiewak, przeł. Ł. Sommer, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 245.

[3] H. Arendt, *Między czasem minionym a przyszłym* (1954), przeł. M. Godyń, W. Madej, wstęp P. Śpiewak, Fundacja Aletheia, Warszawa 1994, s. 15.

z gruntu performatywnej, mającej wymiar polityczny[4]. Kostium antyczny uznać wypada za znaczącą stylizację. Dla Miłosza, podobnie jak dla jego zmarłego we Francji przyjaciela, Bolesława Micińskiego, i osiadłego po wojnie w Szwajcarii Stanisława Vincenza, w latach wojennej katastrofy i tuż powojennego jej obrachunku, starożytna Grecja była synonimem idei normatywnej, leżącej u kolebki ducha europejskiego. Wszyscy trzej znajdowali tam sprawdzony repertuar tropów i wzory retorycznego mówienia o sprawach animujących umysł „dobrego" Europejczyka[5]. Jak się zaraz przekonamy, nie tylko tam: wobec coraz częstszych ingerencji cenzury wszystkie wywodzone z tradycji sposoby mówienia w obronie zagrożonej autonomii literatury zyskiwały na znaczeniu.

W wierszu Miłosza uroczysty ton, niczym z antycznej tragedii, nawiązywał do rozumienia poezji jako rozmowy o sprawach publicznych. Ale w dawnym rozumieniu roli poezji, przywołanym

---

[4] Jak poezja u Greków miała wymiar polityczny, tak polityka – poetycki: „W starożytnej Grecji politykę pojmowano jako działalność o charakterze poetyckim, w której rolę nadrzędną odgrywała sztuka retoryki (mająca na celu nie tylko przekonywanie słuchaczy, ale też tworzenie pamiętnych obrazów słownych), a celem działania było zdobycie chwały wielkości". M. Oakeshott, *op. cit*., s. 248.

[5] „Właściwą nam zasadą wartościowania jest Grecja. Kultura antyczna jest konstytutywnym elementem naszego życia. I sprawy sobie zdać nie możemy, jak szeroki jest zakres jej władzy. Bo kiedy mówimy «kocham», z odległych regionów pamięci wyłaniają się strofy Sofoklesa – «Erosie niezwyciężony w walce…» – kiedy mówimy «cierpię», powtarzamy skargi Edypa – «ja chciałbym jeszcze źródła słuchu stłumić i ciało swe odrętwić, ażeby być ślepym i głuchym, i nic nie rozumieć…» – kiedy mówimy przy rozstaniu «zapomnisz», uśmiechamy się jak Odyseusz na dworze Feaków, i kiedy w życiu codziennym myślimy: «tak trzeba postąpić, nie inaczej», mówimy według wzorów replik Sokratesa na rady Kritona. Polacy, którzy w urzekającym swoim pięknem dolinie Izery tęsknią do zakurzonych brzózek na ubogich, podwarszawskich piaskach, tęsknią właśnie jak Odyseusz (…). Zapomniana wraz ze skromnym inwentarzem szkolnej gramatyki Grecja rządzi stylem naszego życia" – pisał Miciński w eseju *O Grecji* (1941–42) drukowanym w 1947 roku w londyńskim miesięczniku „Orzeł Biały" i dalej przeciwstawiał się potocznemu, kiczowatemu obrazowi Grecji, argumentując o podobieństwa starogreckiej i nowoczesnej wrażliwości. Cyt. za: B. Miciński, *Pisma*, wybór i oprac. A. Micińska, wstęp J. Błońskiego, „Znak", Kraków 1970, s. 185. O tym wątku twórczości S. Vincenza pisałem w szkicu *Vincenza powrót do Grecji*, „Res Publica" 1989, nr 6. Pochwała Grecji w powojennej twórczości Milosza to temat ciągle zasługujący na osobną rozprawę.

przez Miłosza, mieściło się zarazem i to, że poezja nie wyzbywała się swego pierwotnego zadania, jakim było wyrażanie podziwu czy zachwytu dla resztek darów „najnieszczęśliwszej ziemi". Z obroną takiego jej rozumienia właśnie Miłosz wystąpił, odpowiadając na krytyczne uwagi Kazimierza Wyki sformułowane w omówieniu tomu *Ocalenie*[6]. Wyka, którego Miłosz w prowadzonej debacie o kształt literatury miał za współtowarzysza podróży, nie był ani konsekwentny, ani przezorny w tej recenzji: pisał o „publicystyczności" okupacyjnych wierszy Miłosza, a z kolei tam, gdzie dostrzegał nawiązywanie do mitu arkadyjskiego, zarzucał autorowi „estetyzm" i eskapizm[7]. Miłosz w odpowiedzi zwracał uwagę na inne, aniżeli te wskazywane przez Wykę, sposoby mówienia w poezji *de publicis*. Natomiast mit arkadyjski uznawał nie tylko za retoryczne *decorum,* ale za ciągle żywy repertuar tropów:

> Kazimierz Wyka w przywiązaniu poetów do mitu arkadyjskiego widzi grzech estetyzmu. Nie przypuszczam, żeby miał rację. Można wprawdzie przytoczyć okresy, kiedy ta dążność transponowała się w upodobanie do sielanek, do tworzenia zamkniętego i urojonego państwa czarów. Do takiej zdaje się odnosić jego potępienie. Ale nawet szczęśliwość ludów pierwotnych u Rousseau miała w sobie dynamikę kontrastu, godziła w zepsute społeczeństwo XVIII wieku. Może więc „prywatne zbawienie" wielkich patronów poezji czystej tak go razi? Tutaj jednak też, jeśli weźmiemy chociażby wypadek Rimbauda, okaże się, że jego prywatna rozgrywka w imię szczęścia była właściwie rozgrywką o szczęście ludzkiego rodzaju. Prawdziwy mit arkadyjski, jeśli jest dość silnie nasycony, wykracza poza osobisty błogostan i nie może inaczej szczęścia wyobrazić niż jako stan wspólny – narodu czy wszystkich ludzi na ziemi. I oto ostrożnie z mitem arkadyjskim, gdyż przeistacza się on w mit prometejski[8].

---

6 K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, „Twórczość" 1946, nr 5, Cz. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, „Twórczość" 1946, nr 10.

7 Nie dość, że politycznie nieprzezorny, stawiany przez Wykę zarzut „szukania nieprzystosowania w imię kontemplacji estetycznej", godził dodatkowo w czułe dla Miłosza miejsce: powtarzał wysunięty już przed wojną wobec Miłosza zarzut „grzechu anielstwa". Por. *O grzechu anielstwa, czyli historia pewnego nieporozumienia*, w mojej książce *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 1984, s. 285 i n.

8 Cyt. za: Cz. Miłosz, *Kontynenty*, Znak, Kraków 1999, s. 87.

Mit arkadyjski jako mit prometejski…? Warto zwrócić uwagę na taką jego reinterpretację. Mit – jak o tym wiemy od Rolanda Barthes'a – jest „komunikatem" służącym grom językowym piszącego, i tym bardziej komunikatem „wyzywającym", im bardziej obciążonym historią swego społecznego „użytkowania"[9], czyli im „silniej nasyconym" – jak czytamy w zacytowanej wypowiedzi Miłosza, co w tym przypadku znaczy chyba to samo. Nie przypadkiem w wielu pisanych po wojnie wierszach, zwłaszcza w wierszach samego Miłosza, pojawiają się bezpośrednie odwołania do tradycji idyllicznej bądź wyraźne echa tej tradycji. Tak jest właśnie w wierszu *W Warszawie*, gdzie obok silnie słyszalnego tonu rozmowy (wiersz ma charakter *soliloquium*), tonu wywiedzionego z greckiej tragedii, pojawia się jeszcze inny. Ton jakby wzięty z elżbietańskiej *pastoral*. Co nie jest w końcu zaskoczeniem w przypadku Miłosza, poety, który tłumaczył w roku 1944 na zlecenie konspiracyjnej Rady Teatralnej *Jak wam się podoba* Shakespeare'a, a w roku 1946 – o czym za chwilę – niczym dworski poeta skrępowany etykietą odwołał się do retorycznych figur kryptonimujących relacje Poeta–Władza. Skądinąd, właściwa dla wiersza *W Warszawie* sytuacja liryczna, czyli błąkanie się pośród ruin, czemu towarzyszą melancholijne rozmyślania, to – jak pisze o tym Empson – sytuacja typowa dla angielskiej renesansowej *pastoral*. Echo elbietańskiej, dworskiej *pastoral* odezwie się nie tylko w tym wierszu, zaś sama tradycja idylliczna powraca w dokonywanych przez Miłosza ówcześnie przekładach z poezji angielskiej, wśród której byli klasycy *pastoral*: nie tylko wspomniany już Shakespeare ze swoim najbardziej pastoralnym dramatem, również John Milton, George Crabbe i William Wordsworth ze swoim słynnym *Tintern Abbey*. Za każdym razem reaktywacje tej tradycji będą służyły obronie poezji. Również w wierszu na przywitanie debiutującego Różewicza upomnienie się za tradycją orficką (z całego świata czyni wielkie pudło rezonansowe dla głosu poety) służy akcji wymierzonej prze-

[9] R. Barthes, *Mitologie*, Wyd. KR, tłum. A. Dziadek Warszawa 2000, s. 239. W tym wypadku też tak było, choć nie ze wszystkim. Jak pisze W.A Strauss, mit Prometeusza jest inkarnacją mitu orfickiego. Mitycznym jądrem obu są arkana władzy nad światem natury. Por. W.A. Strauss, *Descent and Return. The Orphic Theme In Modern Literature*, Harvard University Press, Cambridge 1971, s. 21.

ciwko nowym „retorom", pragnącym założyć wędzidła wyobraźni. I również w tym wierszu pojawia się figura stale odnawiającej się rozmowy ludzkości. Mowa poety stanowi istotną pomoc dla jego macierzystej zbiorowości. Pomaga zdjąć knebel niemoty. Jest zaczynem rozmowy:

On ma dom w igle sosny, w krzyku sarny,
W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni.
Zegar nie mierzy jego pieśni. Echo
Jak w środku muszli starożytność morza
Nigdy nie milknie. On trwa. I potężny
Jest jego szept wspierający ludzi.
Szczęśliwy naród, który ma poetę
I w trudach swoich nie kroczy w milczeniu

Rozmowa żywych i umarłych

Idylla pojawia się w burzliwych czasach literackich i światopoglądowych przełomów: w Aleksandrii Ptolomeuszów, w Rzymie Augusta, w epoce elżbietańskiej, w czasach romantycznego *Sturm und Drang*, wreszcie w wieku dwudziestym, więc w czasie politycznego ferworu i zamętu, w latach debat programowych i wzmożonej refleksji nad rolą literatury i sztuki.[10] Jest – jak już pisałem - w istocie formą autotematyczną, współbrzmiącą z dyskusjami nad sprawami literackiego warsztatu, jak również nad symbolicznym wymiarem literatury.

Tradycja (obecna w okupacyjnych wierszach samego Miłosza), w obronie której stanął poeta po wojnie, miała szanse na wieloraką rewitalizację. I w istocie dokonała się ona mimo niesprzyjającego rozwoju wydarzeń w życiu literackim, czego oznaki pojawiły się wraz z pierwszymi publikacjami po wojnie. Choćby w wierszu Tadeusza Borowskiego *Sielanka* z roku 1945, gdzie znajdujemy zapisany maksymalnie uproszczonym i wolnym od literackości językiem obraz „ludzi krematoryjnych", którzy „wyszli na świat wolny, na zielone lato" szukać swoich umarłych i wnet zapomnieli o umarłych towarzyszach, wybierając życie i jego urodę[11].

Wyszli ludzie krematoryjni
wyszli ludzie tatuowani
na świat wolny, na zielone lato,
między łąki i między łany.

Wyszli ludzie, którzy przeżyli,
wyszli ludzie umarłych szukać.

[10] A. V. Ettin, *op. cit.*, s. 105.
[11] T. Borowski, *Utwory zebrane*, t. 1: *Wiersze*, PiW, Warszawa 1954, s. 183.

Wyszli zbierać spalonych popioły
Bezimienne, nietrwałe, kruche.

Wyszli ludzie pogodni, wolni
na świat wolny, na zielone lato.
Zapomnieli szukać w polu popiołu,
Nazbierali naręcz prostych kwiatów.

Czemu ten wiersz Borowskiego traktuję jako wiersz emblematyczny? Po pierwsze, ze względu na mającą w nim zastosowanie regułę wypracowanej prostoty, dla sielanki charakterystyczną. Po drugie, z uwagi na przesłanie właściwe pastoralnej poezji elegijnej. W tradycji pastoralnej śmierć spycha w anonimat, natomiast pieśń wydobywa z anonimowości, przywraca życiu. W *Idylli I* Teokryta (w tłumaczeniu z którego korzysta Andrew V. Ettin) narrator powiada: „Chodź, przyjacielu, póki nie wstąpisz do Hadesu, gdzie wszystko przepada w zapomnieniu, nie będziesz chyba skąpił nam pieśni?" Przekład Sandauera (jako Pieśń Tyrsisa – M.Z.) zaciera grozę śmierci jako kresu wszystkich rzeczy: „Chodź no! Czy chowasz twe pienia / Aż do chwili, gdy pójdziesz w krainę milczenia?"[12] „Gdy zabraknie elegijnego poety – pisze A.V. Ettin – na placu zostaje tylko śmierć"[13]. Poezja ma za zadanie ocalać, poezja jest ocaleniem w pierwszym powojennym zbiorze Miłosza. Patos wywołującej z nieistnienia pieśni stygmatyzuje i mityzuje, wyróżnia i przywraca do życia, choć jest to już życie po życiu. W wierszu poeta ocala tych, których nie mógł uratować bliźni i współobywatel. („Ty, którego nie mogłem ocalić, /Wysłuchaj mnie" – czytamy w wierszu stanowiącym przedmowę do zbioru *Ocalenie*). W swoim wierszu Borowski wydaje się się bardziej sceptyczny i cierpki: mitologia ocalającego poetyckiego słowa jest w nim nieobecna. Raz jeszcze zdaje się w nim wypowiadać prawdę wcześniej przez siebie zapisaną, o tym, że „żywi mają rację przeciwko umarłym". To dwuznaczna, trudna do zaakceptowania, ironiczna prawda. Służy życiu uwolnionemu od ciężarów przeszłości: jest źródłem jednocześnie życiodajnej siły i cynicznej nadziei. W tuż powojennym świecie wydaje się *pharmakonem*, zarazem lekarstwem

[12] Teokryt, *Sielanki*, PIW, Warszawa 1981, tłum. Artur Sandauer, s. 27.
[13] A. V. Ettin, *op. cit.*, s. 125.

jak i trucizną. Zdaje się czymś na miarę nowoczesności, w której – mówiąc słowami Hannah Arendt – zerwana została nić tradycji: w stuleciu, w którym kulminacją charakteru nowego społeczeństwa, społeczeństwa masowego stało się zjawisko masowej śmierci, żyjący mają instrumentalny stosunek do wartości stanowiących niegdysiejszy fundament kultury, także do obecności umarłych. W nowym, powojennym świecie jedynie nieliczni, w tym poeci, są strażnikami depozytu przeszłości i testamentu umarłych.

Niby-sielanka Borowskiego antycypuje dyskusję nad (nie)obecnością umarłych w pooświęcimskim życiu, żarłocznie instalującym się na gruzach. Nie tylko. Także nad niewyrażalnością doświadczenia epoki pieców i zagłady oraz nad niewydolnością poezji chcącej sprostać temu nowemu doświadczeniu. Dyskusję, która znajdowała zaczyn w ówczesnym wysypie wierszy stanowiących właśnie rozmowy z umarłymi. Dyskusję w końcu niedoszłą do skutku, dodajmy – głównie jednak z powodów politycznych. Wydobywam tutaj jeden z jej epizodów, z uwagi na nazwiska jego uczestników, którzy staną się bohaterami dalszej części tego tekstu. W warszawskich, Iwaszkiewiczowskich „Nowinach Literackich", wkrótce zamkniętych z przyczyn politycznych właśnie, 8 czerwca 1947 roku ukazała się kolumna „Z poezji najmłodszych", gdzie po jednym wierszu wydrukowali, między innymi, Miron Białoszewski i Stanisław Swen Czachorowski (i to był literacki debiut w przypadku tak pierwszego, jak i drugiego)[14]. Zarówno wiersz Białoszewskiego *Listopad popielny*, jak i wiersz Czachorowskiego *Garść człowieka* zostały napisane w konwencji rozmowy z umarłym przyjacielem. Żadnego z nich nie można uznać za doniosłą zapowiedź własnej poetyki znanej chociażby z debiutanckich tomików. Nie to jest jednak istotne. Wpisywały się w wielogłos poetów, to jest w rozpoczętą po wielkiej europejskiej wojnie rozmowę, która sama stanowiła tylko fragment rozmowy toczonej przez stulecia, realizację jednego z najstarszych toposów i poetyckiej ceremonii zapoczątkowanej w poezji starożytnej Grecji.

W *Przedmowie* Miłosza persona liryczna sądzi, że poezja, która chce owo doświadczenie opisać, musi obywać się bez „czarodziej-

[14] W przypadku Białoszewskiego pokutuje opinia, że debiutował on, za sprawą Artura Sandauera, wierszem *Fioletowy gotyk* w „Odrodzeniu" w roku 1949.

stwa słów", musi „mówić milcząc, jak obłok lub drzewo". Poezja powinna się stać poezją – jak w niespełna dziesięć lat później można byłoby powiedzieć za Rolandem Barthes'em – „stopnia zero". Ten program sformułował Miłosz, ale zrealizował go Tadeusz Różewicz. Nie była to w owych latach formuła najbardziej radykalna. Pod wpływem okupacyjnych wydarzeń i z tytułu bycia świadkiem Zagłady zdradzonych współobywateli, Maurice Blanchot, w tym samym czasie uznał język za medium zdradzające rzeczywistość i wywłaszczające z bytu. Inaczej niż u Heideggera, u którego język, nazywając jakąś rzecz, wydobywa ją na jaw ku byciu, a zatem niejako przywołuje do istnienia, u Blanchota, język ruguje z istnienia. Nazywając zastępuje rzeczy i unicestwia bezpośredniość tego, co zostaje w nim wyrażone. Dlatego Blanchot żąda niemożliwego: język poezji, która chce wyrażać obecność umarłych, sam musi stać się milczeniem i brakiem, musi być więc inkarnacją pustki i śmierci, musi spełniać się jako działanie nie przedstawiające niczego (albo przedstawiające „nic"). „Nic" – nawet jeśli „w płaszczu Prospera", jak nieco później szydził Różewicz. Aby nie sprzeniewierzyć się tej negatywnie formułowanej intencji – wyrażać to, czego nie ma, sprostać obecności umarłych, zamienionych w „rzeczy" – poezja musi obchodzić się z językiem na taki sposób, aby on sam stał się rzeczą. Czymś istniejącym „uprzednio" w stosunku do samego siebie – do języka z jego tendencją do przedstawiania, do figuratywności z jej zdolnością uobecniania. Aby ocalić właściwą rzeczy formę istnienia, sam musi być niczym kamień lub drzewo, bryła gliny. Poeta ma nie mówić w „naszym" języku, języku żyjących, ale wyrażać język jako rzecz, jego fizyczność i materialność. W tej perspektywie język powinien sam stać się jedynie rzeczą, bytem autonomicznym i suwerennym. Powinien zatem – niepoddany kontroli świadomości – wyzbyć się także figuralności. Stać się językiem bez słownika, gramatyki i retoryki, czyli bytem samo swoim – być własnym zewnętrzem, artykułować „nic" (nie artykułować niczego, co znajduje się poza nim)[15].

[15] Por. G. L. Bruns, *Maurice Blanchot. The Refusal of Philosophy*, John Hopkins University Press, Baltimore 1997. Myślenie Blanchota rekonstruowałem w szkicu *Zamiast*, w: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

Czy jest to możliwe? Dla wielu realizacją tak pojętego zobowiązania zdawała się poezja Paula Celana.[16] Ale i w Polsce pojawi się wkrótce poeta – o nim dalej – którego sposób pisania świadczyć będzie o przeżyciu „nieobecności” umarłych, i który – jak to dziś można wnosić – zdawał się pisać poezję czyniącą swoim przedmiotem owo doświadczenie niewyrażalności. Albo który co najmniej poniechał pisania o obecności umarłych, nie mogąc znaleźć satysfakcjonujących go środków wyrazu. Póki co, poeci próbowali się uporać z (nie)obecnością umarłych na inny sposób. Odwoływali się do tradycji elegijnej, w której poezja stawała się inkarnacją języka mitu. W tej tradycji – gdy zaistnieją w poetyckim przedstawieniu – biografie i historie przynależą do przestrzeni mitycznej, a gest upamiętnienia staje się gestem żałobnego rytuału, po zakończeniu którego można, nie bojąc się zemsty umarłych, powrócić do świata żywych i ich spraw:

> Sypano na mogiły proso albo mak
> Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki.
> Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,
> Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej

– czytamy w zakończeniu *Przedmowy*. A z kolei w zamykającym tom wierszu *W Warszawie*:

> Przysięgałeś, że nigdy nie będziesz
> Płaczką żałobną.
> (….)
> Ale ten płacz Antygony,
> Co szuka swojego brata,
> To jest zaiste nad miarę
> Wytrzymałości. A serce
> To kamień, w którym jak owad
> Zamknięta jest ciemna miłość
> Najnieszczęśliwszej ziemi.
>
> Nie chciałem kochać tak,
> Nie było to moim zamiarem.

---

[16] Por. Ph. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, słowo/obraz- terytoria, Gdańsk 2005.

Nie chciałem litować się tak,
Nie było to moim zamiarem.
Moje pióro jest lżejsze
Niż pióro kolibra. To brzemię
Nie jest na moje siły.
Jakże mam mieszkać w tym kraju,
Gdzie noga potrąca o kości
Niepogrzebane najbliższych?
Słyszę głosy, widzę uśmiechy. Nie mogę
Nic napisać, bo pięcioro rąk
Chwyta mi moje pióro
I każe pisać ich dzieje,
Dzieje ich życia i śmierci.
Czyż na to jestem stworzony,
By zostać płaczką żałobną?
Ja chcę opiewać festyny,
Radosne gaje, do których
Wprowadzał mnie Szekspir. Zostawcie
Poetom chwilę radości,
Bo zginie wasz świat.

Szaleństwo tak żyć bez uśmiechu
I dwa powtarzać wyrazy
Zwrócone do was umarli,
Do was, których udziałem
Miało być wesele
Czynów, myśli i ciała, pieśni, uczt.
Dwa ocalone wyrazy:
Prawda i sprawiedliwość.

Czy retoryka mówiącego w tym wierszu „stylem zero" nie pozostaje w służbie pracy żałoby? I czy nie wypowiada ironicznej prawdy o tym, że żywi mają rację przeciwko umarłym? Tak chyba jest w tym wierszu, choć chroniąc się w przestrzeń mitycznego rytuału, stając się koryfeuszem żałobnego chóru, poeta uwalnia i siebie, i swoich czytelników spod władzy nowej, nihilistycznej *epistemé*. W zarysowanej perspektywie liczne wiersze z *Ocalenia* Miłosza (ale i częściowo z *Niepokoju* Różewicza), również te z odnalezionego przez Tadeusza Drewnowskiego niedoszłego tomiku Tadeusza Borowskiego *Rozmowa z umarłym* przygotowywanego

do druku zaraz po wojnie – te wszystkie teksty stają się obrzędem nowych *Dziadów* i można o nich powiedzieć, że są z ducha ceremonii żałobnej, dla której jednak nie było miejsca w kalendarzu nowej, powstającej do życia Rzeczypospolitej.

W przypadku Miłosza stara funkcja poezji, teraz przydana jej na nowo, ujawniła się z całą mocą w *Prologu*, to jest w nieznanym dzisiaj szerzej tekście dramatycznym, zamówionym przez Tajną Radę Teatralną i mającym zainaugurować po wojnie działalność sceny narodowej[17]. W tekście Miłosza występują „Mąż Stanu", „Poeta", „Matka", „Goniec", „Umarli". „Ich cienie – czytamy w didaskaliach do tekstu – ubrane tak jak były ubrane w chwili śmierci, a więc w mundurach cywilnych". Jest też „Chór" („młodzi chłopcy i dziewczęta, jasno ubrani, z kwiatami przypiętymi do piersi. W rękach niosą pochodnie") oraz „Tłum"[18]. „Scena przedstawia jakby podium, za którym widnieje krajobraz zrujnowanego miasta, przypominający tła w niektórych obrazach Mantegni. Są to łuki i obeliski zastarzałych ruin, dotkniętych przez czas i mocno osypanych. Koloryt wszystkiego podobny jest do kolorytu wiosennych wieczorów" (P, 3). Ten scenograficzny anachronizm trzeba uznać za znaczący: wywołany z jego pomocą dystans czasowy pozwala umieścić niedawny dramat wojenny stolicy w perspektywie tyleż uniwersalnej, co mitycznej, a więc niejako uczynić go częścią *res gestae*. Znacząca jest też użyta w tekście retoryka, stylizacja sposobu frazowania na właściwy dla greckiej tragedii:

Oto stoję przed wami jako jeden z was
A wiąże nas w jedno pamięć rzeczy dokonanych
I ten dar niezasłużony a największy:
To, że możemy patrzeć mówić i oddychać
Dar życia – gdy była śmierć (P, 3)

---

[17] Jak czytamyw odredakcyjnym komentarzu do przedrukowanego po latach w „Pamiętniku Teatralnym" (1981, z. 1-2, s. 27) *Prologu*, tekst Milosza miał poprzedzać *Akropolis* Wyspiańskiego w inscenizacji Leona Schillera ze scenografią Andrzeja Pronaszki i został zamówiony prawdopodobnie na początku roku 1944.

[18] *Prolog*, *Ibidem*, s. 3. Dalsze cytaty z tego tekstu oznaczam jako P. Cyfra sygnalizuje numer strony.

Mąż Stanu, którego kwestia rozpoczyna akcję sceniczną, jest postacią obdarzoną świadomością wagi chwili dziejowej: z wojennego kataklizmu wynurza się nowa ziemia („spełnione wszystko jak w księgach proroków” P, 3).

> I że jest to chwila osobliwa, kiedy każdy
> Czuje, że budowla będzie taka, jaki będzie fundament
> I że dane mu jest rzadkie dostojeństwo
> Dom wznieść nowy – na radość, albo przekleństwo
> pokoleń (P, 4)

Jego to rozmówcą – i mentorem, jak się okaże – jest Poeta. Oprócz racji stanu, napomina polityka, jest coś, co wymyka się naszemu poznaniu i rozumieniu, a co jest przyczyną naszego działania:

> Jesteś mężem stanu
> Za chwilę pójdziesz tam, gdzie los tej ziemi
> Ważyć się będzie. A wiesz tak niewiele
> O starych troskach jej najlepszych serc.
> Bo widzisz – poza prędkich słów tupotem,
> Poza granicą, którą dzień codzienny
> Zakreśla tworząc tak zwane p o t r z e b y,
> Jest jeszcze coś innego… Może nienazwane
> Może niejasne – ale jak powietrze
> Którym oddycha się, nie wiedząc o tym.
> Nie narodowość, nie rasa, nie język,
> Ale głębszego coś. I tam gdzie pługi
> Rolnik prowadzi w pole – i tam gdzie nad książką
> Chylą się głowy dziecinne w zimowy
> Wieczór –albo nad brzegiem rzek, jeśli w zadumie
> Przystaniesz patrząc na płynące wody,
> Na miasta w wodach spokojnych odbite
> Szumiące gwarem milionowych głosów
> – wszędzie to znajdziesz. W ten rytm uroczysty
> Wsłuchani, mądrze dumali ojcowie,
> Których ducha szanuję (...) (P, 7)

Ten, kto wejdzie w ów „rytm”, posiądzie prawdziwą mądrość. W tej pochwale nieznanych przyczyn naszego działania nietrudno dosłuchać się echa Wergiliańskiego *rerum cognoscere causas*. Wraz z wkroczeniem na scenę Matki, „samotnej pośród tego wesela, wśród tłumów dźwigających sztandary, pochodnie” opłakującej

zabitego syna pojawia się wątek obecności umarłych. Matka jest strażniczką „zagubionego imienia" umarłego (P, 10). I choć Mąż Stanu oddaje cześć jego śmierci, to nawołuje Matkę, by zaprzestała żałoby („Radosna pieśń lepszym bywa hołdem/ Niżeli pełne płaczu zawodzenie", P, 12). Chór przyświadcza jego słowom i „oddala westchnienia które s t a m t ą d do nas idą" (P, 16). Chór jest „głosem żywych" (P, 6) i wygłasza pochwały życia:

> Matko zapomnij o dawnym, na nowe gody pójdź z nami
> Bo w lustrach przeszłości pękniętych
> Żadna nie zjawi się twarz (P, 12)

Poeta jest jednak tym, kto wie, że deklaracje Męża Stanu o pamięci umarłego bohatera to słowa, „które mało znaczą" (P, 12). „Lepiej by było nie powiedzieć nic" (P, 12). W odpowiedzi na cyniczne oświadczenie Męża Stanu o polityce pamięci („umarli służą żywym"; „Ja w ich usta mowę/ Włożę, i na pomnikach wyrzeźbię ich twarze/ Aby byli własnością mojego narodu" P, 13), Poeta przywołuje umarłych:

> Nie byłbym poetą
> Gdybym nie umiał przywołać umarłych. Poezja
> Nie jest to nic innego, jak właśnie rozmowa
> Z tymi którzy odeszli (…)
> (P, 15)

Poeta apeluje o „pojednanie" żywych i umarłych. W tekście *Prologu* Umarli mówią o swej obojętności dla spraw żywych, ale zdradzają żywym ważny sekret: wartością, która zostaje w odmętach żywiołu historii, wartością, która nie podlega historycznej czy kulturowej relatywizacji, jest uniwersalistycznie rozumiane, wspólne nam wszystkim „człowieczeństwo", gatunkowe *principium indyviduationis*. I Poeta zaprzysięga Męża Stanu, aby stanął na straży „człowieczeństwa" właśnie jako najwyższego dobra. Kończąc swą orację, zaleca: „Do serca ludzi sięgnąć ponad klęską/ Jest to jedyne na ziemi" – bardzo to rousseauistyczne. W listach–esejach wymienianych z Jerzym Andrzejewskim w Warszawie w roku 1943, Rousseau jest dla Miłosza jednym z aktorów sporu określonego mianem „zasadniczego sporu toczącego się od stuleci w łonie cy-

wilizacji zachodniej pomiędzy pesymistyczną i optymistyczną koncepcją człowieka”[19]. I koniec *Prologu* zawiera przesłanie polityczne wystylizowane w duchu rousseauistycznym: Chór kieruje apostrofę do Męża Stanu jako do Przewodnika (niczym do dobrego pasterza), a ten napomina pozostałych, że jest emanacją zbiorowości, zatem Woli Powszechnej. Teatrum kończy się zbiorowym hymnem pochwalnym, pieśnią o Warszawie wstającej z ruin do nowego życia. W całym tym tekście, stanowiącym także wykład polityki pamięci, z optymistycznym przesłaniem w dysonansie pozostają wcześniej wypowiedziane słowa Męża Stanu (w tym teatrze głosów jest on przecież częściowo i głosem autora: nie bez przyczyny w kończącej tekst Prologu wypowiedzi polityka czytamy: „W każdym z nas może tak się zmaga/ Mąż i poeta, matka, chór”, P, 22). W tej oracji mamy do czynienia z *poicn* właśnie: „polityczne” spotyka się z „poetyckim”, jako warunek skutecznego działania. Dla realizacji celów figury mowy są nie mniej ważne niż dostępne środki praktyczne. Na zarzut Poety, że jego polityka pamięci jest nazbyt cyniczna, Maż Stanu wygłasza pochwałę retoryki jako narzędzia, z pomocą którego wyprowadzamy ludzkie z nieludzkiego:

Bo nie lekceważę
Konwencji. Ona jest właśnie pomocą
Tam, gdzie prawdziwych brakuje wyrazów.

---

[19] Cz. Miłosz, *Legendy nowoczesności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 197 i n. Skądinąd Miłosz w swoim liście dawał wyraz swemu sceptycyzmowi wobec linii myślicieli ze „szlachetnej rodziny humanitarystów”, odpowiedzialnych za ubóstwienie człowieka i postawienia „Życia ponad Prawem”. „Niedługo dała się utrzymać idea człowieczeństwa samego w sobie. Przetrawiły ją jak żrące kwasy dzieła filozofów, którzy za cel postawili udowodnienie, że „człowiek” jest abstrakcją, że nie ma człowieka pisanej z wielkiej litery, a są tylko plemiona, klasy, różne cywilizacje, różne prawa i różne zwyczaje, że dzieje są wypełnione walką grup ludzkich, a każda z nich niesie ze sobą inną optykę, inny obyczaj inny rodzaj świata” (s. 200). Miłoszowi tymczasem zależy na ocalenie jako miary „instancji etycznej w człowieku” (s. 201). Ale też Miłosz w tym liście zastrzega: „jednak wiara w człowieka miała wielu pięknych przedstawicieli, którzy strzegąc się wynaturzeń popełnionych przez Rousseau czy Nietzschego, zachowali umiar i z optymistycznej koncepcji człowieka wyciągnęli zupełnie inne wnioski, że wspomnę chociażby literaturę anglosaską” (s. 199). Akurat literatura anglosaska przynosiła pochwałę owej ważnej dla Miłosza „instancji etycznej w człowieku”, o czym pisał wiele chociażby pilnie czytany przez Miłosza (choć polemicznie), Stanisław Brzozowski.

I tak powinno być. Gdyby nie ona
Niewiadomego cień szedłby za nami
Plącząc społeczną formę, tak potrzebną,
Więc pocieszam, przemawiam – wypełniam obrządek
Z niewiadomym walczę (P, 13).

Polityk w tekście Miłosza przemawia jak psychoterapeuta przeciwstawiający Wielkiego Innego (czyli porządek symboliczny gwarantujący społeczny ład) lacanowskiej „Rzeczy" (dziurze w tymże w porządku) – bo tym jest zagrażający tożsamości wspólnoty „cień niewiadomego"). Trudno nie zauważyć – tak dziś, jak i wówczas – że gest „ocalania" należy do dziedziny konwencji i jest jedynie egzorcyzmem, ludzkim, arcyludzkim rytuałem w obliczu „niewiadomego".

Tradycja literacka podsuwała tu szereg przydatnych rozwiązań. Ofiarniczy rytuał żałobnej ceremonii miał swoje miejsce w literaturze od zarania. Swój zapis i swoje przedstawienie znajdowało już w pastoralnej elegii żałobnej[20].

Pisanie (i odtwarzanie tekstu, czytanie, a dawniej uroczyste wykonywanie) stanowi imitację błagalnego rytuału żałobnego: tekst wiersza jest trybutem o wartości symbolicznej. Ale w wieku dwudziestym regenerująca siła rytuału jest co najmniej wątpliwa, stanowi zaklęcie rzucone w puste, symboliczne uniwersum. Bogowie Hölderlina odeszli w nieznane. W świecie nowoczesnym składana ofiara – jak pisali Adorno i Horkheimer na drugim kontynencie, ale w tym czasie, w roku 1944 – jedynie utrwala rozdział między światem mitu i światem ekonomii ludzkich poczynań; ten ostatni rządzi się teraz całkiem inną, aniżeli mityczna, logiką. „Zapewne mityczne opowieści są dla jednostki głosem źródeł, zapośredniczających genealogicznie, poprzez łańcuch pokoleń; ale rytualne ceremonie, które mają pokonać dystans oddalenia od źródeł i spłacić dług, zarazem pogłębiają przepaść. Mit ukazuje d w o i s t y sens

---

[20] O wywodzących się ze wspólnego pnia, bo z tradycji platońskiego dialogu *Fajdros*, poezji idyllicznej i elegii żałobnej o również skądinąd silnym pastoralnym rodowodzie, pisze Celeste Marguerite Schenck, w książce *Mourning and Panegyric. The Poetics of Pastoral Ceremony*, Pennsylvania University Press, Universiti Park London, 1988. „Najważniejszym łącznikiem między platonizmem a idyllą, oraz pomiędzy wywodzącą się a arkadyjskiego mitu a nowoczesnymi odmianami sielankowego rytu inicjacyjnego jest orfizm" – czytamy (s. 20 i n.)

aktu wyjścia: lęk przed wykorzenieniem i ulgę, że się uszło cało" – komentował ich książkę po latach Jürgen Habermas[21]. W *Prologu*, ale szczególnie może w *Ocaleniu*, ta podwójna perspektywa jest wyraźnie obecna. Mamy tu winę świadka, jego lęk przed postawieniem w stan oskarżenia, przed możliwością „bycia policzonym między pomocników śmierci" (*Biedny chrześcijanin patrzy na getto*). Ale jest też i inne przesłanie. Persona liryczna wiersza *Życzenie* daje wyraz uczuciu ulgi, że koszmar wojenny skończył się, i zwraca się do żony – „towarzyszki serdecznej wielkiej bitwy" – z apelem: nie patrzmy w przeszłość, stańmy po stronie życia, niech umarli grzebią swoich umarłych:

Oby serc nam nie zmogły wołania niczyje!
Abyśmy, w młodym lecie brodząc po kolana,
Mówili, blask z niebiosów pijąc jak ze dzbana:
Posłuchaj, ludzkość żyje, nasza radość żyje

Ten podwójny ton jest słyszalny w monologu persony lirycznej z wiersza *Pożegnanie*. Dynamikę znaczeń tekstu określa napięcie między nostalgiczną chęcią wskrzeszenia minionego świata, świata szczęśliwej młodości (temu w tekście wiersza służy pochwała urody i radości życia, i niczym z wierszy Blake'a śmiechy dzieci w ogrodzie ale i echa z opowieści Shakespeare'a o młodych kochankach z Werony), a poczuciem obowiązku, którym jest konieczność uporania się ze stratą, skonfrontowania się z nową wiedzą. Wiedzą dwuznaczną, wiedzą–*pharmakonem*. Dawne i obecne szczęście budzi poczucie winy, domaga się kary w konfrontacji z udręczającą wiedzą, że umarli nie mogą być należycie pochowani. Ta trudna wiedza zostaje więc wyparta na rzecz prawdy uniwersalnej: „nie zostaje nic./ Tylko trud męskiego wieku, Bruzda losu, na dłoni./ Tylko trud,/Nic więcej".

Żałoba stanowiła alternatywę wobec próby wyparcia nowo zdobytej wiedzy, była próbą pochowania swoich umarłych, za cel miała „zdrowe" obcowanie żywych i umarłych. Nowa wiedza nie pozostawała bez następstw, co ma miejsce zwykle, gdy

[21] Por. J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2000, s. 129. Chodzi oczywiście o *Dialektykę oświecenia*.

aplikowanie sobie niepamięci jest wymuszone przez zdarzenia z przeszłości, z którą nie potrafimy się uporać. Konsekwencją wyrzeczenia się pamięci jest trauma i zamilknięcie (*casus* Borowskiego–poety): zerwanie komunikacji z sobą nieprzejrzystym dla siebie samego. Również zraniona tożsamość, której kryzys jest skutkiem nieudanej, bo uniemożliwionej „introwersji ofiary”[22]. Również przymus powtarzania mitycznego, ofiarniczego rytuału. To pozostawanie we władzy tego, co traumatyczne, bierze się z podobnego do Blanchotowskiego przekonania o negatywnej pracy języka, z poczucia niewydolności czy fiaska rytuału symbolizacji śmierci i straty. Nie tylko:

> To oczywiste, że symbolizacja jako taka równa się symbolicznemu morderstwu: kiedy mówimy o jakiejś rzeczy, bierzemy w nawias jej realność i ją zawieszamy. Z tego też względu rytuał pogrzebu stanowi ilustrację symbolizacji w najczystszej postaci: za jego sprawą umarli wpisują się w tekst tradycji symbolicznej i mają gwarancję, że wbrew śmierci, będą nadal żyć w pamięci wspólnoty. (...) to, że umarli powracają, oznacza, że nie mogą oni znaleźć odpowiedniego dla siebie miejsca w tekstach tradycji[23].

Umarli nie mogli odnaleźć odpowiedniego dla siebie miejsca w tekstach, bo – po pierwsze – dawał znać o sobie, naturalny, opisany już przez Nietschego mechanizm zapomnienia służącego życiu. Po drugie, w polskich warunkach był on o tyle wzmocniony, że promowali go rzecznicy zwycięskiej ideologii: komunistyczny kicz polityczny jest kiczem „życia”[24]. Po trzecie, umarli towarzysze broni

---

[22] „Ja, które kiedyś w ofierze przechytrzało mityczny los, zostaje przez ten los doścignięte, gdy musi uzewnętrznić ofiarę: «Zachowująca tożsamość jaźń, która powstaje z chwilą przezwyciężenia ofiary, jest przecież znowu bezpośrednio surowym, niezłomnie przestrzeganym rytuałem ofiarnym, jaki człowiek odprawia na samym sobie»” , J. Habermas, *op. cit.*, s. 131. Jak w *Totem i tabu* pisze Freud *super-ego* jest ukonstytuowane na obecności Znakomitego Umarłego, stanowi rodzaj muzeum, a właściwie cmentarza, na którym możemy pochować utracone i porzuconen obiekty swoich uczuć.

[23] S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 42-43.

[24] S. Friedlander, wypowiedź w: *A Symposium on Kitsch*, Salgamundi No 85-86, Winter-Spring 1990. Z kolei kicz faszystowski, zdaniem Friedlandera, był kiczem „śmierci”.

byli „niesłusznymi" umarłymi, z czego zdaje sprawę choćby wiersz Miłosza o matce Gajcego, *Ballada*. Tadeusz Kubiak, autor tuż powojennych wierszy–rozmów z umarłymi, do swego nowego tomiku *Człowiek jest blisko* z roku 1949 dawał motto z Gabriela Péri: „I ja będę wśród tych, którzy utorują / drogę rozśpiewanemu jutru". Nie mniej znamienny w tym względzie jest datowany na ten sam rok wiersz *Requiem*? autorstwa Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

Wreszcie, umarli nie mogli znaleźć swego miejsca, bo piszący mieli świadomość niewydolności języka i jego wadliwych reprezentacji w obliczu tego, czym była wojenna i okupacyjna śmierć, szczególnie w swej nowej postaci. „Język ich stał się nam obcy, / Jak język obcej planety" – pisał Miłosz w wierszu *Campo di Fiori*. W tym stwierdzeniu była na razie gorycz porażki i niezgoda na ten stan rzeczy, zwłaszcza, że następne zdanie tego słynnego wiersza zapowiadało kontrakcję słowa poetyckiego z przyszłości. Miłoszowi poecie i coraz bardziej tłumaczowi poezji angielskiej chodziło chyba o coś innego przecież aniżeli o nadzieję na *Poetic Justice* – Poetycką Sprawiedliwość, w które kazali pokładać nadzieję osiemnastowieczni poeci, jak Pope czy Addison, a za nimi romantycy. W przypadku wzniecającego bunt słowa poety („po wielu latach / na nowym Campo di Fiori /Bunt wznieci słowo poety") pozostajemy raczej w stylistycznym klimacie *Raju utraconego* Johna Miliona, czytanego z nową energią przez angielskich romantyków. *Campo di Fiori* datowane jest na Wielkanoc 1943, przekłady z Miltona na rok 1945. Ale intensywne lektury poezji angielskiej prowadził Miłosz w czasie okupacji i zaraz po niej[25]. „Był smak w tłumaczeniu Miltona latem 1945 roku w Krakowie. Smak niezrozumiały na przykład dla Francuza, z jego postępową retoryką. Ale my byliśmy *in partibus daemonis*, a przy tym do swego losu jakoś przywiązani. Kosmiczne Miltonowskie wizje odpowiadały przeżyciu,

---

[25] Miłosz rozpoczął swe prace translatorskie z poezji angielskiej już przed wojną, a kontynuował je w czasie okupacji (por. *Przedmowa* Miłosza do zbioru jego tłumaczeń *Mowa wiązana*, Pojezierze, Olsztyn 1986, s. 6). W tomie *Kontynenty* w ramach *Dzieł zebranych* w reedycji Wydawnictwa Literackiego i Znaku (Znak, 1999,), w nocie otwierającej przekłady z Miltona, czytamy: „Przygotowywałem wtedy antologię poezji angielskiej dla »Czytelnika« (nigdy się nie ukazała)" (s. 16).

powiedziałbym, kluczowemu”[26] – pisał Miłosz po latach. To chyba znaczy przeżyciu Wielkiej Zmiany, wielkiego przewartościowania wszystkich wartości, jakie przyniosła wojna i ustanowiony w jej wyniku nowy ład polityczny. Dług żywych wobec umarłych, choć już nie kompleks braku języka i uświadomiona wyrwa – którą w symbolicznym systemie legitymizującym słownik i gramatykę języka rozmowy żywych i umarłych stworzyła realność totalitarnej śmierci i która nie pozwalała się oswoić za pośrednictwem tradycji przedstawień *desastres de la guerra* – dochodzi również do głosu w napisanym w roku 1949 wierszowanym dialogu *Antygona*[27]. W całkiem innej tonacji stylistycznej ten sam rytuał odprawiał Tadeusz Różewicz: „Żyję / I nic mi nie jest tak obce / jak ty mój umarły Przyjacielu”, stwierdzał w wierszu *Do umarłego* z tomu *Niepokój*[28]. W tym stwierdzeniu zawarte jest samoszyderstwo – bo jest to ten sam *pharmakon*, rodzaj wiedzy i nadziei „cynicznej” – by posłużyć się określeniem Miłosza z okupacyjnego i przedrukowanego w *Ocaleniu* wiersza W *kawiarni*, słowa opisującym stosunek do zmarłych. Dodajmy: pochodziono z teatru głosów, jaki znajdujemy w wierszach okupacyjnych Miłosza podobnie jak i czyniony sobie wyrzut (słowo „Przyjacielu” zapisane zostało z wielkiej litery)[29]. Mieczysław Jastrun w wierszu kończącym wydaną w tym samym roku, co *Ocalenie* Miłosza, *Rzecz ludzką* – dziś w zestawieniu z przywoływanymi tu książkami poetyckimi tom Jastruna najbardziej wydaje się skażony nadmierną elokwencją – tyleż skarżył się, co oznajmiał, zgłaszając zarazem akces do udziału w szeregu budowniczych nowego życia: „Ale nie kupić dziejów żalem,/ Nie wskrzesić dźwiękiem słów poległych. /

---

[26] *Ibidem*.

[27] Wydrukowanym przez Miłosza w roku 1956 („Kultura” nr 12) i dedykowany „Pamięci węgierskich robotników, studentów i żołnierzy”.

[28] Z kolei w wierszu *Widzę szalonych* z tomu *Czerwona rękawiczka* (1948) czytamy: „odtrącam te sztywne/ dłonie okrutnie żywy. Odtrącam rok za rokiem” (s. 5).

[29] W ewierszu tytułowym z tomu *Równina* (1954) czytamy: „Nie odciąłem się od nich/ wbrew pozorom/ Nie ja ich trzymam / ale oni mnie zaciskają/ Zamordowani Sprawiedliwi / trzymają mnie w rozwartych dłoniach // I nie odchodzę/ uległy / ich bezbronności”, w: *idem*, *Poezje zebrane*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Gdańsk–Kraków 1971, s. 263.

Do żywych mówi żywa pieśń, /Umarłych nie chce w skrzydłach nieść”[30]. Po wojnie praca nad wykształceniem języka zdolnego sprostać niedawnym doświadczeniom wydawała się sprawą wielkiej wagi, a w każdym razie stała się problemem dla wielu piszących[31].

Umarli nie pogrzebani należycie – wracają[32]. Umarli wracają, jak o tym świadczy śmierć Borowskiego. Jak o tym świadczy śmierć Paula Celana. Stanowi ona dosłowny przekład z pisanej przez obydwu poezji. Skrajny akt dochowania wierności swoim umarłym miał polegać na tym, że otrzymują od poety rękojmię swej milczącej obecności w języku, który artykułuje „nic”. Aby sprostać ich milczącej obecności, poeta musi znaleźć język, by

---

[30] M. Jastrun, *Pieśń gminna*, w: *idem*, *Wiersze zebrane*, PIW, Warszawa 1956, s. 268. W wierszu *Rozmowa nocna* (z tomu *Rok urodzaju*, 1950) pojawia się motyw rozmowy z umarłymi, i prośby o przebaczenie: „nie gniewajcie się, że was przeżyłem”, *op. cit.*, s. 349.

[31] Wypowiadanym *explicite*, jak choćby w przypadku Miłosza: „Widok zbrodni, widok poniżenia człowieka szerzył takie spustoszenie wśród dzieł i stylów literackich, jakich nie potrafiłyby dokonać całe lata najzjadliwszej krytyki. (…) Dzisiaj można obserwować, jak nauczeni doświadczeniem pisarze przemyśliwają o stworzeniu literatury ogniotrwałej i niełamliwej – literatury, która by wytrzymywała konfrontację z rzeczywistością. Nie jest to pozbawione złudzeń. Istnieje pewne dno bólu i współczucia, miłości do człowieka i gniewu, gdzie najpiękniejsze dzieła sztuki nie znaczą nic. (…) Nie takiej poezji czy powieści, która by dorównywała wydarzeniom historii, nie da się stworzyć. Możemy dążyć ku tej granicy, zdobywając się na największą surowość i powagę. Dojdziemy do linii, na której kończy się sztuka, a zaczyna się bezpośrednie polityczne działanie – co może zresztą wyjść na dobre ludzkości – ale będzie nosiło inną nazwę. Wartości etyczne okazały się najbardziej odpornymi na próbę wojenną, dzieła, których treścią jest walka o prawa człowieka, najmniej straciły ze swego blasku. Tak, ale dokument z Oświęcimia jest bardziej wstrząsający, a od niego jeszcze bardziej wstrząsające jest samo przeżycie. W tej licytacji z faktami literaturze z góry przypada przegrana, literatura jest nie dość moralna, nie dość racjonalna, nie dość historyczna”, Cz. Miłosz, *Szkło*, „Dziennik Polski”, Kraków, 2.07. 1945. (Tekst ten był *nota bene* polemiką z artykułem Jastruna z pierwszego numeru „Kuźnicy”.) Przedruk: *idem*, *Kontynenty*, Instytut Literacki, Paryż 1958.

[32] Jak za Lacanem pisze Slavoj Žižek, „Powrót umarłych jest zakłóceniem symbolicznego rytu, procesu symbolizowania. Umarli powracają, w roli poborców niespłaconego długu symbolicznego. Taka to właśnie – zasadniczą – naukę wyciąga Lacan z *Antygony* i *Hamleta*. (…) Powracają, by wyrównać symboliczne rachunki”. S. Žižek, *op. cit.*, s. 42.

w nim mówić „nic". Albo pogodzić się – jak o tym mówi wiersz Borowskiego – z tym, że umarłych nie uda się symbolicznie przywrócić życiu. Porzucić nadzieję na to, że można w wierszu „zbierać spalonych popioły, bezimienne, nietrwałe i kruche". Żyć dalej z poczuciem winy. Ta niemożność to temat silnie obecny w poezji Różewicza, Jastruna, Arnolda Słuckiego. Wkrótce za sprawą wprowadzonej cenzury politycznej okazało się, że wyrównywanie symbolicznego rachunku staje się coraz bardziej utrudnione, a w końcu wręcz niemożliwe.

„Rozśpiewanemu jutru", czyli idylla skorumpowana

O przydatności tradycji poezji pastoralnej w latach powojennych zdaje się zaświadczać jeszcze bardziej jej skorumpowana, socrealistyczna wersja. Była ona szczególną karykaturą polityczności, jaką odnajdujemy w dawnej *pastoral*. Polityczność właściwa sielance – jak na to wskazuje historia elżbietańskiej *pastoral* czy później *Sofiówki* Trembeckiego (by trzymać się tylko najwybitniejszych polskich przykładów), nie mówiąc o wierszach rodzimych pseudoklasyków, była podatna na korupcję. Już zresztą eklogi Wergilego nie są wolne od politycznych serwitutów.[33] W Anglii doby renesansu wykształca się typ poematu idyllicznego, w którym porządek społeczny i stosunki władzy były kryptonimowane za pomocą języka odwzorowującego relacje uczuciowe: ojcowskie i macierzyńskie, duchowe i erotyczne. Ten rodzaj dyskursu ukazuje czułe i dobrowolne więzi między królową–pasterką a jej trzodą, i pomiędzy królową pasterzy a tymi pasterzami, którzy doglądają stada, czyli między suwerenem, elitą władzy a poddanymi[34]. W poemacie Edmunda Spensera *Shepheardes' Calendar* pasterka Elisa

[33] „Kto czytając *Georgiki* – pisał Jerzy Stempowski – spostrzega, że poemat ten napisany został na zamówienie społeczne dziwnie przypominające czasy obecne? Po wojnie domowej Augustowi spieszno było pozbyć się z Rzymu żołnierzy, którzy wynieśli go na szczyt władzy. Celowi temu służyła przeprowadzona *manu militari* reforma rolna i osadnictwo wojskowe. Weterani wojny cywilnej – podobnie jak nasi osadnicy wojskowi na kresach – nudzili się jednak na wsi i opuszczali swe działki ciągnąc do stolicy. W tych okolicznościach Asinius Pollio, wielkorządca Galii Cysalpińskiej, zamówił u Wergiliusza poemat mający wtajemniczać osadników w tradycje rzymskiego rolnictwa, opisać urok wsi i zachęcić weteranów do pozostania na roli. Tak miała być według Gibbona geneza *Georgik*", cyt. za: J. Stempowski, *Klimat życia i literatury*, wybór i oprac. J. Timoszewicz, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 212.

[34] Por. L. A. Montrose, *Elisa, Queen od Shepheards and Pastoral of Power*, w: A. H. Veser, *The New Historicism Reader*, Routledge, London 1984, s. 88 i n.

jest figurą Elżbiety I. Właściwe zaś bohaterowi sielanki poprzestawanie na małym, także w zakresie aspiracji do używania swej władzy sądzenia, i pozbawione animozji relacje między wieśniakami, arystokracją a władcą zyskują wyraz w retoryce pełnej dworskiej elokwencji. Badacz pastoralnego dyskursu renesansowego, Louis A. Montrose, cytuje spostrzeżenie Francis Yates na temat funkcji, jaką pełnił ten rodzaj literackiej perswazji: „kult Elżbiety I rozwinął się w niesłychanym stopniu, ale właśnie ów stopień, w jakim się rozwinął, można uznać za miarę poczucia wyobcowania i izolacji władczyni angielskiej: musiało ono znaleźć formy rekompensaty symbolicznej, wystarczająco silnej, by zapewnić poczucie bezpieczeństwa w sytuacji zerwania z katolicką Europą"[35]. Kult Elżbiety I, powiada Montrose za Yates, był nie tylko instrumentem polityki zagranicznej, ale również źródłem siły i autorytetu: legitymizował władzę królowej przed własnym narodem, i stanowił delegację jej majestatu na państwo, na naród oraz sankcjonował jego odrębną drogę w chrześcijańskiej Europie.

Ale, co paradoksalne, właśnie demokratyzm sielanki czynił z niej atrakcyjne medium politycznego dyskursu i zarazem zapraszał do nadużyć. *Pastoral* zmienia swego bohatera w Każdego, dlatego jest tak demokratyczną formą wypowiedzi. Pasterz w swoich pieśniach opowiada o uczuciach, jakie na równi dzielą władcy ze swymi poddanymi. Rousseau uczyni tę demokratyczną mowę uczuć nowoczesnym politycznym orężem. Kostium pasterza okazuje się również dogodnym kostiumem dla wypowiadania słów społecznej krytyki: figura człowieka prostego była rękojmią szczerości wypowiedzi i sądu – choć nie uczonego, to nieuprzedzonego. Nieuczony umysł i język prostaczka to maska: odkrywa i wypowiada prawdy niedostępne i niemiłe dla dworskich hipokrytów. Za sprawą alegorezy sielankowy ideał „dobrego życia" propagował ideał polityczny, co sprawiało, że ten typ poezji zyskiwał zwłaszcza w literaturze oświeceniowej charakter dydaktyczny.

Od końca XVIII wieku, a już szczególnie w postromantycznych wersjach, pasterzy zastąpili ludzie pracy fizycznej. Zresztą już w po-

[35] *Ibidem*, s. 107.

ezji renesenasowej znajdujemy prekursorskie w tym względzie ujęcia tematu (w polskiej tego przykładem są *Żeńcy* Szymonowica), które ciąży coraz silniej ku realistycznym ujęciom. Na przykład, w tłumaczonym przez Miłosza wierszu z sielankowego cyklu *Wioska* George'a Crabbe'a (1754–1832), są to po prostu wieśniacy: „mieszkańcy tego kraju", ludzie „utrudzeni, ciemni", „nędzarze", którzy „dźwigają ciężar mową skarżąc się bezradną"[36]. „Jakże bym śmiał tę nędzę, która tak obrzydła, /Kryć w pychy poetyckiej pozłacane sidła?" – zapytuje retorycznie narrator liryczny wiersza. Sztuka nie jest tutaj założonym w myśl estetyk osiemnastowiecznych działaniem, za którego pośrednictwem dokonać się może podniesienie skażonego stanu Natury do godności ideału:

> Jeśli muzy zajmują się opiewaniem szczęśliwych prostaczków, to dlatego, że nie mają pojęcia o udrękach ich życia. Sceptycznie też wypowiada się o perspektywach, jakie niesie ze sobą rozwój uprzemysłowienia i nowy ekonomiczny porządek z nim związany. Czegokolwiek nie dostarcza bujna natura – a jej płodów nigdy dosyć – nie trafiają one do rąk wiejskiej biedoty. Crabbe bezceremonialnie obchodzi się z rustykalnymi rekwizytami sielanki. Przestaja one grać zwykłą dotąd rolę między człowiekiem a naturą – rolę, która dla Wergiliusza czyniła tak atrakcyjnym życie wiejskie. Również sztuka nie łagodzi i nie rekompensuje u niego trudów życia wiejskiego. Ani zadbany ogród, ani osiemnastowieczna estetyka wzniosłości nie stanowią żadnego pocieszenia dla ludzi, których codziennym utrapieniem są głód, pijaństwo, choroby. Zamożni lordowie żyją wykwitnie, ale niczym się nie różnią w swym zepsuciu od swoich sług[37].

[36] Cz. Miłosz, *Mowa wiązana*, s. 62.

[37] Tak o cyklu Crabbe'a pisze Harold L. Toliver w *Pastoral. Forms and Attitudes*, University of California Press, Berkeley 1971, s. 202 i n. *Wioska* Crabbe'a to jedna z zapoczątkowanych już w renesansie *anti-pastorals*, anty-sielanek kwestionujących i poddających ironizacji idylliczny ideał i jego przedstawienia jako skażone hipokryzją i dalekie od prawdy. W poezji angielskiej tak pisane, ironiczne wiersze znajdziemy w twórczości Jonathana Swifta (*A Description of the Morning*) Alexandra Pope'a (*The Rape of the Lock*) i Williama Blake'a z cyklu *Pieśni doświadczenia*, a potem Wordswortha (*Michael. A Pastoral Tragedy*), Thomasa Hardy'ego, T.S. Eliota, Seamusa Heaneya i wielu innych i odpowiednio, w poezji polskiej również można wskazać przykłady poezji tego rodzaju, dość wymienić *Paryż* J. Słowackiego, *Arkadię* T. A. Olizarowskiego, *Nerwy* C.K. Norwida, liczne wiersze W. Syrokomli, M. Konopnickiej czy J. Kasprowicza.

U Crabbe'a praca jest już przekleństwem i mozołem, nie ma nic zgoła z sielankowym uwzniośleniem pracy pasterza czy rolnika i idealizacją jego życia. Zwykłość życia pełnego mozołu zastępuje zwykłość idealizowaną jako szczęśliwe i zbożne trwanie. Zresztą w poezji europejskiej coraz silniej zgrzebna zwykłość i codzienność, znajdujące się w centrum sielankowego przedstawienia, zostają dowartościowywane jako składniki moralnego i literackiego ideału. Zmienia się również jego polityczna wymowa. Jak zaznacza Renato Poggioli, w *IX Eklodze* Wergiliusz powiada, że sprawiedliwość jest raczej kaprysem możnych, aniżeli ma swe źródło w postanowieniach prawa czy poczciwości poddanych[38]. Również sir Philip Sidney, autor sławnego romansu prozą *Arkadia*, w *Defence of Poetry* utrzymuje, że wymierzanie sprawiedliwości jest przywilejem władców oraz możnych: stanowi dowód ich wielkoduszności, ale i formę zobowiązania, jakie przyjmują na siebie jako rządzący. Jednym z pierwszych, który posłużył się sielanką w imię demokratycznego ideału, był Jean Jacques Rousseau, a po nim saint-simoniści. Ale w tej funkcji sielanka nie utrzymała się nazbyt długo. W wieku gwałtownej industrializacji i urbanizacji stawała się ona synonimem czegoś anachronicznego, przywoływanego co najwyżej nostalgicznie, i zazwyczaj już nie bez ironicznego cudzysłowu. W poezji Samuela Coleridge'a, Jamesa Thompsona, albo Salomona Gessnera mamy do czynienia z mitem powrotu do natury i w efekcie odrodzenia ludzkości. Ale jak pisze Poggioli, przywołując epizod z Filemonem i Baucis z *Fausta*, już zdaniem Goethego „w efekcie triumfów ducha burżuazyjnego ideał idylliczny został zanegowany i zniszczony na długo wcześniej aniżeli został potępiony potępiony przez ducha rewolucyjnego". Marx i Engels zdają się temu przyświadczać w swym *Manifeście komunistycznym* (który ukazał się zaledwie kilka lat po drugim *Fauście*): „tam gdzie zdobyła sobie przewagę, burżuazja położyła kres wszelkim feudalnym, patriarchalnym, idyllicznym stosunkom społecznym - powiadają. Sam mit jednak przetrwał, jakkolwiek już tylko w funkcji mitu właśnie[39].

Zdumiewające, że w poezji polskiej właśnie po dziesięcioleciach literackiego postu (idylla w końcu XIX i w pierwszych dziesięcio-

---

[38] R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, s. 198 i n.
[39] *Ibidem*, s. 218.

leciach XX wieku pojawia się jednak marginalnie) odrodzi się – po roku 1945, choć w szczególny sposób. W wydanym w roku 2004 *Słowniku realizmu socjalistycznego* nie ma hasła „idylla", choć to sielanka właśnie okazuje się częstym prototypem dla form literackiej wypowiedzi. Jak zauważa w swoim klasycznym studium Empson, „dobra sztuka proletariacka jest zwykle zawoalowaną sielanką"[40]. Figurę pasterza zastąpiła figura człowieka pracy fizycznej, najchętniej robotnika. To on teraz staje się bohaterem właściwej sielance „reprezentatywnej anegdoty" – jak w wierszu *Widokówka z miasta socjalistycznego* Adama Ważyka, w którym klęcząca „czuła kolejarka", oliwiąca tłoki lokomotywy, przedstawiona jest niczym robotnica z sielanki Szymonowica czy dojarka Konopnickiej. Tyle, że od tamtych szczęśliwsza: nie jest wyzyskiwaną najmitką i czerpie ze swej pracy wielką satysfakcję, bo jest zaangażowana w dzieło, które stanowi zaczątek wreszcie zrealizowanej utopii. Nowi idylliczni bohaterowie, współzawodniczący w pracy w upalne południe, dalej śpiewają, wnosząc w toczącą się przez stulecia rozmowę ludzkości nowe treści:

Codziennie rodzą się piosenki
pełne czułości i mądrości,
które niechcący układacie,
ludzie przy pługu i warsztacie,
wpatrzeni w jutro ludzie prości[41]

Wielką popularność zdobywa sobie sielankowy obrazek rodzajowy, przedstawiający codzienność pełną zwykłych trosk i zwykłych radości, czyli życie tzw. prostego człowieka, teraz budującego nowe społeczeństwo, a nierzadko sprawującego w nim odpowiedzialne urzędy. Tutaj niewątpliwie mistrzem jest Konstanty Ildefons Gałczyński, który już przed wojną w szeregu swoich wierszy i poematów (jak choćby w *Zabawie ludowej*) wysoko podniósł poetycką poprzeczkę. Po wojnie kontynuował ten typ wierszowania. Dość wspomnieć wiersze takie jak *Przed zapaleniem choinki*, *Uwertura dorożkarza*, *Dziecko się rodzi*, *Do konduktorki*, *Romancero*, *Mariensztackie szaleństwo*, *Dytyramb na cześć pokoju*,

[40] W. Empson, *op. cit.*, s. 13.
[41] A. Ważyk, *Piosenka na rok 1949*, w:

Dziewczyna z centrali instrumentów muzycznych, *Piosenka o dworcu EKD*, *Kontrolerka nr 9*, *Przez świat idące wołanie...*, *Serenada dla korektorki*, *Piękne dziewczyny* itd.

Miał też szereg naśladowców i towarzyszy po piórze, jako że tego rodzaju sielankowe sceny rodzajowe dawały jednak możliwość wytchnienia od wymogów realizowania sztywnej linii propagandowej, poezji agitacyjnej czy dającej odpór wewnętrznemu czy imperialistycznemu wrogowi. Stąd obfitość sielskiego pejzażu „nowo odrodzonej" ojczyzny w wierszach Aleksandra Rymkiewicza, Włodzimierza Słobodnika, Tadeusza Kubiaka i samego Gałczyńskiego, wpisującego w motto swojej *Kroniki olsztyńskiej* zdanie ze *Snu nocy letniej:* „I wieczne lato świeci w moim państwie…"

Innym jeszcze często przywoływanym tropem była transformacja wiejskiej okolicy czy warsztatu pracy w nowy *locus amoenus*, miejsce nowego „socjalistycznego" życia i nowego, radosnego współzawodnictwa pracy[42]. W wierszach tego rodzaju, napisał Empson, słychać echo „właściwego poezji sielankowej odczucia godności pracy fizycznej – pracy pasterza czy rolnika"[43]. Ale na tym podobieństwa się nie wyczerpują. Kult robotnika idzie w parze z uwzniośleniem osoby Przywódcy. W tym względzie najwybitniejsi poeci jako autorzy socrealistycznych wierszy odwołują się do źródeł: wykorzystują najstarsze toposy, sięgają do retorycznego pojęcia poezji, szczególnie do wzorów poezji panegirycznej. „Jeden z najważniejszych autorów dydaktycznych – czytamy u Curtiusa – piszących na temat retoryki, Hermogenes z Tarsu (rok 161 przez Chr.), wprost określił poezję jako panegiryk dodając, iż «jest ona najbardziej poetycką ze wszystkich *logoi*»"[44]. Aleksander Wat, który po latach uznał wiersz żałobny Gałczyńskiego o Stalinie za „jeden z najczystszych wzorów poezji opłakującej", usprawiedliwiał panegiryczną gorliwość kolegów właśnie chęcią czerpania (nie zawsze świadomą) ze źródeł poezji:

> Dziwienie się rzeczom było niegdyś powołaniem filozofa. Wtedy w ekonomii pracy podział był taki, że poecie przypadało nie zdziwienie, ale podziw, admiracja, adoracja. Jednym z najstarszych tekstów

---

[42] Por. wiersze Adama Ważyka *Drogą przez las* albo *Ballada*.

[43] W. Empson, *op. cit.*, s. 14.

[44] E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Universitas, Kraków 1979, s. 163.

poezji, a zarazem zapewne najstarszym tekstem Biblii, jest egzaltacyjna pieśń dziękczynna Debory za zwycięstwo nad Kaannitami. «Powiedz, poeto, co ty robisz? – zapytuje Rainer Maria Rilke – Chwalę» (*O Sage, Dichter, was du tust? – Ich rühme*). Jeszcze niedawno pod komunizmem w wierszach poetów wysokiego lotu – Tuwima, Gałczyńskiego – dopatrywano się niskiego pochlebstwa, nawet tam, gdzie oni w upojeniu ś p i e w a l i, jak król Dawid t a ń c z ą c przed Arką Przymierza z Panem Zastępów, bo taki był nakaz ich poetyckiej natury. Wtedy poezja była figurą, jedną z figur modlitwy. A będąc figurą, to znaczy wyrazem czy symbolem, czy jednym i drugim, czegoś zgoła innego przez naturalną skłonność do wszelkiej figuracji obrasta we wszelkie figury retoryczne, w retorykę figuracji[45].

Poezja socrealistyczna jest pełna takich figur. Deifikowany władca to dobry Gospodarz i dobry Pasterz. Ten topos znajdujemy często w przedstawieniach Stalina czy Bieruta, ale również i innych, prominentnych postaci. Wspomniany już Kubiak w poemacie *But generała* przyrównywał Świerczewskiego do kogoś pokroju Cyncynata: „Byłby ogrodnikiem (…) sprzedawałby dojrzałe melony (…), wygładzał deskę w obłoku trocin, (…) gdyby nie musiał zabijać”[46].

Poeci również chętnie sięgali do topiki odwołującej się do mitów agrarnych, gdzie postać bohatera okazywała się epifanią porządku kosmicznego:

z chwastów i gąszczy
kwitnące wydrzesz ogrody,
Wodzu nasz wiecznie młody,
Nasz przyjacielu najdroższy
Niech się o tobie pieśń rozkołysze
Jak wiosną szumią jabłonie w sadzie –
Głosem Ojczyzny do Rady najwyższej
Gwiaździsty nasz wejdź kandydacie!
Twoim imieniem gwiazdosiejnym w niebie
Nawołują się (...)

---

[45] W eseju *Dziewięć uwag do portretu Józefa Stalina*, w: *idem*, *Świat na haku i pod kluczem*, oprac. K. Rutkowski, Polonia Book Fund, Londyn, 1985, s. 135-136. W innym miejscu pisał: „Adoracja: wtajemniczenie w transcendent, które otwiera przed poetą (przed wtajemniczonym) każde słowo, nawet znaki przestankowe” (*Dziennik bez samogłosek*, s. 209).

[46] We wspomnianym już tomie *Człowiek jest blisko*, Książka i Wiedza, Warszawa 1949, s. 76.

– pisze Ważyk w wierszu *Na ciebie*, napisanym na dzień wyborów do rady Najwyższej ZSRR. Podobnie w jego wierszu *Rzeka*, „mądrość Stalina" jest kosmiczną siłą sprawczą: „przetacza wody", „wysiewa pszenicę", „zalesia stepy", „stawia ogrody" etc. W tym akurat słychać inny jeszcze pogłos arkadyjskiego mitu. *Habent sua fata doctrinae!* Podług renesansowych neoplatoników, Natura po upadku znajduje się w stanie ciągłego wyczekiwania na swe podniesienie: jest w nieustannym, choć utajonym, i niekoniecznie dostępnym oku profana, procesie naprawy. Praca artysty odtwarzającego boskie dzieło stworzenia odgrywa w nim rolę szczególną. Nurt myślenia, o którym mowa, był zawsze obecny w poezji europejskiej[47]. Znajdujemy go w *Czyśccu* Dantego i w Księdze IV *Dworzanina* Castiglione. Nowe, nieledwie boskie kompetencje człowieka, a zwłaszcza artysty, stanowią o arkananach jego nowej wiedzy. Zamiast spoglądać tęsknie w stronę raju utraconego, patrz lepiej w przyszłość – doradza w *Raju utraconym* archanioł Michał Adamowi (księga X, 581–7). Jean Starobinski zwraca uwagę, że pod koniec osiemnastego stulecia, wraz z coraz wyraźniej zaznaczającym się podbojem świata natury przez człowieka, artyście przypada nowa rola: tworzenia użytecznych dla naszej wiedzy „imitacji" z natury, jako coraz bardziej zawłaszczanego i zdradzającego swe tajemnice środowiska[48]. Ale artysta, podkreślał Starobinski, nie produkuje już niewolniczych imitacji: niczym filozof ma za zadanie zmagać się w swoim dziele z tym, co nam w wytworach Natury przesłania jej „prawdziwy" charakter. Ta koncepcja stawiała nie tyle naturę w stan podejrzenia, jako twór sam w sobie niedoskonały, ile naszą jej percepcję. To sztuka miała wydobyć na jaw prawdziwą naturę Natury, niegdyś upadłej i od tego momentu dręczonej głodem transcendencji, materii znajdującej się w nieustannej pogoni za coraz to wyższym stadium istnienia. Produkt artysty nie był jedynie zwykłą repliką uprzednio istniejącego, ale suplementem, nowym i lepszym fragmentem *natura naturata*. Artysta okazywał się kreatorem, którego wytwory zdolne były prowadzić samodzielną egzystencję. Był, jak zaznacza Starobinski, medium

[47] Po. P. V. Marinelli, *Pastoral. A Cricical Idiom*, Methuen, Books, London 1971, s. 23.

[48] J. Starobinski, *Invention of Liberty*, Ed. Skira, Geneve 1987, s. 116 i n.

za którego pośrednictwem Natura produkowała swoje arcydzieła, a jego sztuka była ekstensją płodnej kosmicznej retorty.

Liczne wątki zapożyczone z tej tradycji myślenia odnajdą się w traktatach utopijnych socjalistów przerabiających w tym względzie wykładnię filozofii francuskiej i idealistycznej filozofii niemieckiej. Cała cywilizacyjna proteza: nauka, technika, prawo, ekonomia, sztuka wreszcie, zmierzają do swoistej transformacji Natury. Najwyższym stadium będzie królestwo wolności, gdzie istnieć będzie tylko sztuczna natura, a ta będzie już dziełem sztuki. W dwudziestowiecznej już utopijnej wizji Andrieja Płatonowa, w której romantyczny prometeizm mieszał się neo-lamarkizmem, natura miała śpiewać, ale – jak pamiętamy – pierwszym, który chciał nauczyć śpiewać góry i lasy, był poeta Mopsus z *V Eklogi* Wergiliusza. Nie byłbym wcale taki pewny czy w żartobliwym okupacyjnym wierszyku *Przyrodzie – pogróżka*, jego autor, Czesław Miłosz, tylko drwił sobie ze spodziewań wyznawców socjalistycznego mitu: „Kiedy nasz ludzki sztandar glob ziemski owinie / Nic nie będzie Naturą – wszystko będzie sztuką". On sam podczas okupacji zgłosił akces do tajnej organizacji socjalistycznej – rzecz nie bez znaczenia, ale ważniejsze, że – podówczas tłumacz zawierającego apoteozę sztuczności eseju Baudelaire'a o sztuce Constantina Guysa – Miłosz był (i pozostał) zwolennikiem sztucznej natury, czego świadectwem są zapiski z późnych lat czterdziestych przedrukowane w *Kontynentach*. W III części cyklu *Bucolics* W.H. Audena, którego Miłosz czytał uważnie podczas swego pierwszego pobytu w Ameryce, natura jest sztucznym, mitologicznym (w rozumieniu Barthes'owskim) konstruktem: „Am I / To see the Lake District, then /Another bourgeois invention like the piano?" Natura okazywała się figurą retoryczną z muzeum kultury, „burżuazyjnym wymysłem". Równie retorycznym, „socjalistycznym wymysłem" natura pozostawała w wierszach socrealistów.

> Socrealistyczna sielanka – pisze Michał Głowiński – to poezja świata, w którym spełniła się historia, w którym odkryte zostały jej prawa i nastąpiło pogodzenie człowieka z naturą i społeczeństwem, świata, świata, w którym zniesione zostały wszelkie konflikty, a człowiek może realizować swoje naturalne dążenia i przyrodzone prawa, gdyż przodująca ideologia zaprojektowała świat idealny, a wielcy przywódcy zrozumieli sens dziejów i wcielają jej zasady w życie (…) O jej [tj. socreali-

stycznej sielanki – M.Z. istocie decyduje właśnie wizja historii zakończonej, wizja świata wyłączonego spod jej działania, krótko - wizja komunistycznej Arkadii. Arkadię ową traktuje się jako wartość najwyższą. Ale także – nieustannie zagrożoną. To bowiem tylko nasz świat jest idylliczny. Nie odpowiada on innym, naszym wrogom, którzy wciąż na niego czyhają i chcą go zburzyć. W pewnych przypadkach, bynajmniej nie rzadkich, mamy o czynienia z poezją Arkadii oblężonej[49].

Z kolei inny znowu typ związków z tradycją idylliczną zaznaczał się, gdy chodzi o dobór środków użytych w apoteozie bohatera. Jeśli przywódca jest kimś więcej niż *Pontex artifex* (jest Pantokratorem, a jego obecność hierofanią), to komunista składający ofiarę ze swego życia na ołtarzu rewolucji i walki klas czy współzawodnictwa pracy socjalistycznej stanowi często inkarnację postaci, jaką jest w tradycji chrześcijańskiej *beatus vir* z *Psalmu I*. Ekloga i schrystianizowana ekloga oraz zabarwiona tradycją idylliczną elegia stwarza tradycję dla socrealistycznego panegiryzmu i dla żałobnych elegii i lamentów pisanych po śmierci Świerczewskiego, Stalina, Bieruta, nie mówiąc już o bohaterach pracy socjalistycznej, w rodzaju Wincentego Pstrowskiego.

W wierszu *Umarł Stalin*, gdzie cała natura wznosi kosmiczny lament po śmierci przywódcy, Gałczyński wykorzystuje stary elegijny, antyczny i średniowieczny topos „skarżącej się natury" (*natura plangens*)[50]. Ale nie tylko: również zastosowany przez Wergiliusza w *V Eklodze* chwyt polegający na połączeniu lamentu żałobnego z panegirykiem, elegijnej skargi – *dirge* z hymnem pochwalnym. (U Wergiliusza mamy do czynienia z apoteozą zmarłego Dafnisa, którego opłakują współzawodniczący Mopsus i Menalkas: postać Dafnisa kryptonimowała Juliusza Cezara.) Gałczyński ten panegiryczny ton doprawia jeszcze tyrtejską pogróżką:

> Ale niech wróg nie liczy na cień i nieszczęście.
> Ale niech wróg nie myśli, że przez ten cień przejdzie.
> Nie pożywi się wróg na naszym bólu i żalu.

---

[49] M. Głowiński, *Wokół „Poematu dla dorosłych"*, w: *idem*, *Rytuał i demagogia. Trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Wyd. Open, Warszawa 1992, s. 135-136.

[50] E. R. Curtius, *op. cit.*, s. 120.

Wzniosłość żałobnego trenu zostaje doprawiona kontrwzniosłością inwektywy, niestosowną zdawałoby się w tych okolicznościach, a jednak wzmagającą siłę wiersza. To płodne zmieszanie konwencji czyni z wiersza Gałczyńskiego arcydzieło poezji okolicznościowej. Trzeba tu dodać, że Gałczyński równie chętnie wykorzystywał tropy sielankowe w pisanych ówcześnie wierszach satyrycznych, dość wspomnieć *Sielanki biurokratyczne*. I tu również zapożyczał się u źródeł.

Pochwała *communitas*, czyli idylla demokratyczna

Przykłady udanych i wartościowych poetycko odwołań do tradycji idyllicznej były jednak w poezji socrealistycznej bardzo rzadkie. Trudno nie zgodzić się z opinią, że i w tym względzie „poeci socrealistyczni przeważnie deprecjonują szlachetne gatunki tradycji”[51], choć wiersze Gałczyńskiego czy Ważyka należały przynajmniej pod względem artystycznym do chwalebnych wyjątków. Nie zmienia to faktu, że żywotność i przydatność przypomnianego przez Miłosza „arkadyjskiego mitu” w literaturze owych lat wydaje się czymś, czego nie sposób zakwestionować. Zresztą poeci socrealistyczni nie są jedynymi twórcami na tym polu. Z bardziej interesującymi próbami w tym względzie mamy do czynienia równolegle w poezji emigracyjnej. Poemat *Tarcza* Tadeusza Sułkowskiego ukazał się drukiem w roku 1954[52]. Stanowi on – jak się okaże – próbę w jakimś sensie paralelną do socrealistycznych pochwał życia socjalistycznej ojczyzny pochwałę *civitas*, tyle że wolną od krajowego propagandowego sztafażu i lokującą się w samym centrum ideału, jaki od wieków propagowała antyczna ekloga albo angielska renesansowa *pastoral* a później teksty stanowiące ich gatunkową kontynuację.

---

[51] T. Wilkoń, *Polska poezja socrealistyczna 1949–55*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1992, s. 79. Autorka nie zajmuje się szerzej repetycjami z tradycji idyllicznej, pisze jednak, i nie bez racji: „zubożeniu ulega także nurt arkadyjski. Socrealistyczna Arkadia była uboga i przeważnie siermiężna, co wiązało się z upadkiem kultury życia codziennego. Niektórzy poeci próbują ocalić lub przemycić świat pięknych przedmiotów i rekwizytów, świat muzyki i starej architektury (czynił to zwłaszcza Gałczyński). Socrealistom zdeklarowanym wystarczyły proste sprzęty domowe i widok na trasę W-Z. W socrealistycznej Arkadii nie było miejsca na erotykę” (s. 80).

[52] Pierwodruk w: „Wiadomości”, Londyn 1954, nr 36-37. Dalej cytuję jako T, podług wydania: T. Sułkowski, *Tarcza. Wiersze i poematy*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 59-75. Cyfra w nawiasie oznacza numer strony.

Jeśli socrealistyczna sielanka opowiadała o nowym wspaniałym świecie – o *communitas* u kresu historii, to poemat Sułkowskiego opowiada o mitycznym porządku fundującym wszelkie *civitas*, o prawach rządzących przyrodzonym rytmem życia wspólnoty jako rodziny ludzkiej: nie przypadkiem osnową tekstu jest uroczystość weselna, połączenie się młodej pary.

Epitalamia - pieśni i poematy na okoliczność zaślubin – znajdowały się w centrum tradycji tak greckiej jak rzymskiej poezji. Greckie epitalamia nie zachowały się do naszych czasów, oprócz *Idylli XVIII* Teokryta, znamy będące aktualizacją konwecji epitalamium fragmenty *Iliady* (XVII, w. 490 i n), *Tarczy Heraklesa* Pseudo–Hezjoda (w. 273 i n.), *Ifigenii aulidzkiej* Eurypidesa (w. 1035 i n.). Zaginęły, albo zachowały się we fragmentach, jak hymenaje i i epitalamia Safony, Stesychotrosa, Anakreonta i innych – w tym względzie zbiór epitalamiów z rzymskiej poezji antycznej jest daleko bardziej obfity[53] .

W tej tradycji znajdującej swoje inkarnacje w dziełach poezji renesansowej, takich jak *Lycidas* Miltona czy *Epitalamnion* Edmunda Spensera, mamy do czynienia z symboliką zaślubin jako ceremonii przywracania utraconej transcendentnej harmonii. Mamy do czynienia również z alegorezą (jak w zakończeniu poematu *Lycidas*, będącego skądinąd elegią żałobną): w zgodzie z toposem mistycznych zaślubin figura narzeczonego stanowi emblemat duszy chrześcijańskiej, mającej przekroczyć bramę wiodącą do Królestwa Niebieskiego. W tekście romantycznej *Ody. Przeczucia nieśmiertelności* Wordsworth łączy treści elegijne z treściami właściwymi dla epitalamium i dokonuje niekonwencjonalnej translokacji epitalamijnego obrazowania w świat ogrodu czyli dziecięcej niewinności, będącej odwzorowaniem wyższej niewinności Natury, która dochodzi do głosu za sprawą wyobraźni poety[54] .

Sułkowski dokonuje translokacji weselnej pieśni w codzienny rytuał życia demokratycznej wspólnoty. Można by zaryzykować stwierdzenie, że ceremonia zaślubin jest najpełniejszą epifanią sakralnego porządku konstytuującego trwanie harmonijnie i pokojo-

---

[53] Por. *Epitalamia antyczne czyli antyczne pieśni weselne*, przeł. i oprac. M. Brożek, uzup. i do druku przygotował J. Danielewicz, PWN, Warszawa–Poznań 199, s. 9.

[54] C. M. Schenck, *op. cit*., s. 7.

wo żyjącej zbiorowości. Tak jak z kolei uroczysta ceremonia pogrzebowa zmarłego władcy–tyrana stanowi najpełniejszą epifanię *sacrum* ustanawiającego ład antydemokratycznego, totalitarnego społeczeństwa. Poetyckie komemoracje Stalina, z wierszem Gałczyńskiego na czele, wydają się w tym względzie niesłychanie wymowne.

W poemacie ceremonia zaślubin odgrywana w miejskim teatrze stanowi powtórzenie mitycznej, a zarazem reprezentatywnej anegdoty leżącej u źródeł kultury: sceny zwycięstwa sił porządku i dobra i nad siłami chaosu i zła. Ta ponawiana na przestrzeni wieków w szeregu powtórzeń inscenizacja zwraca uwagę na ten aspekt kultury, który manifestował się od początku w poezji idyllicznej: świat ludzki czyli *communitas*, to przestrzeń rytuału, konwencji, *role-playing*, czyli codziennych praktyk symbolicznych kryptonimujących i egzorcyzmujących w naszym życiu obecność śmierci. Warto tu przytoczyć komentarz Celeste Marquerite Schenck:

> Ze względu na charakterystyczne obrazowanie i symbolikę, ody pogrzebowe i pieśni weselne są okazjonalnymi uroczystymi utworami [*ceremonial poems*] odwołującymi się do funkcjonujących w naszej kulturze rytuałów przejścia. Elegia jest gestem wobec przeszłości, sposobem upamiętnienia „licznych przypadków śmierci w miniaturze”, z których składa się życie poety. Często okazuje się podzwonnym etapu praktykowania w zawodzie i znakiem przejścia w wiek poetyckiej dojrzałości. To konfrontacja ze śmiercią, homeopatia lęku, a wreszcie zażegnywanie kryzysu, czego pierwszą próbą były misteria orfickie. Epitalamium natomiast to gest w kierunku przyszłości, nawet jeśli (podobnie jak elegia) upamiętnia przejście, w tym wypadku przejście od dziewictwa do dojrzałości, wraz z nieodłącznym dla symboliki utraty dziewictwa cieniem śmierci. Ale wiersz poświęcony zaślubinom zajmuje się tym, co nieśmiertelne: związek nadaje wszystkiemu trwałość. Wzorujące się na rytuałach narodzin, małżeństwa, śmierci poezja weselna i poezja elegijna ustanawiają konwencje dla odgrywania dramatu inicjacji i musi być rozumiana jako zachowanie literackie mające swe znaczenie w kontekście samego życia[55].

Podobnie rzecz ma się z symbolicznymi praktykami ustanawiającymi *communitas.* Od czasów Teokryta sytuacje będące wykład-

---

[55] *Ibidem*, *op. cit.*, s. 7.

nikami owych więzi: rozmowa, pokojowe współzawodnictwo, pieśń weselna, opłakiwanie umarłych, pieśń pochwalna, swaty, zabawa etc – to podstawowe komponenty reprezentatywnej anegdoty właściwej dla sielanki. Jak podkreśla Poggioli: „w przeciwieństwie do eklog Wergilego, nie wszystkie idylle Teokryta są bukolikami pod względem formy i treści. W wielu z nich spotykamy, niczym w komedii obyczajowej lub malarstwie rodzajowym, opisy życia i obyczajów szarych ludzi zamieszkujących miasto”[56]. Co ważne: to sytuacje codzienne, niejako rytualne w swej powtarzalności. Zwykłość życia, przez którą prześwituje obecność porządku ustanawianego przez bogów, znajduje się w centrum sielankowego przedstawienia. Ten sam sposób przeżywania świata, to samo światoodczucie – chciałoby się powiedzieć, uciekając się do słownika Heideggera – znajdujemy w eklogach Wergilego. Jest nim codzienna uroda życia nie pozbawiona etycznej kwalifikacji. Owa kwalifikacja zdaje się zawierać w zwykłości pojętej jako *virtus*, cnota Cnota dobrego życia, czyli *habitas*, forma egzystencji, w której można się bezpiecznie zadomowić. Szekspir w *Otellu* określa ją mianem „*daily beauty”*[57]. Jest ona oznaką łaski opiekuńczych bóstw albo łaski Bożej. Ponawia się w codziennych ceremoniałach wspólnotowego życia. Ten rekonstruowany w poetyckim przedstawieniu aspekt rzeczywistości wydobywa Helen Vendler w komentarzu do cyklu *Świat. Poema naiwne* Miłosza. Zwraca ona uwagę na zawartą w „poemach” pochwałę codziennej rzeczywistości urastającej do rangi metafizycznego ładu, na dokonywaną w tekście inscenizację „ontologii egzystencjalnej” zapożyczonej z filozofii świętego Tomasza. I konkluduje: „Oto dlaczego największym protestem przeciwko tyranii jest pamięć spokojnego bytowania”[58].

---

[56] R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, s. 41.

[57] „He hath a daily beauty in his life,/That makes me ugly” – mówi Jago z zawiścią o Kasju (akt V, scena 1). O „ dziwnym «codziennym pięknie»” jako fundamencie relacji etycznej pisze Tadeusz Sławek w szkicu *Dziwne piękno. Kilka uwag o prawdzie i kłamstwie*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 8, s. 15 i n.

[58] H. Vendler, *Świat już doskonały*, przeł. M. Rusinek, w: Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. XII. Vendler pisze, że „Miłosz zastępuje Boga doskonałym światem swego poematu” (s. IX) i że napisany w ponurej, okupacyjnej rzeczywistości cykl Miłosza jest sprzeciwem wobec śmierci, a zwłaszcza anonimowości wojennej śmierci (s. XII-XIII).

Poemat *Tarcza* zaczyna się opisem dnia w małym miasteczku: zastosowany w nim nacechowany w poezji polskiej trzynastozgłoskowiec wyraźnie odsyła do najświetniejszej tradycji poezji epickiej, za przedmiot opisu mającej zwykłość i codzienność. Na miejskim rynku odbywa się cotygodniowy targ: mamy stosowne obrazy koni, wozów, targowego tłumu, wystawianych na sprzedaż produktów. Jest tu, między innymi, i dzban:

> Obok garncarz ustawił wypalane garnki
> Gdzie na glinie pokazał narzędziem garncarskim
> Życie godne człowieka w miłości i w pracy.
> Jedna strona ma pole, a na nim oraczy
> O wielkim dłoniach z grubo położonym brązem.
> Niwa w karby bo rodzić jak niewiasta może,
> A nad tym żółte słońce z wężami płomieni
> Na wzór starego bóstwa u krawędzi ziemi.
> Po drugiej stronie dzbana o tonie oliwnym
> Dał figurę kobiety, dziecka i mężczyzny
> W ich nagości stworzenia, by byli piękniejsi
> Dla czynów, co podają nadzieję w boleści (T, 60)

Obraz jest oczywistą aluzją do opisu wazy podarowanej Tyrsisowi przez Koźlarza w *Idylli I* Teokryta (a to przedstawienie z kolei odsyła nas do opisu tarczy Achillesa o Homera i fragmentu poematu Pseudo-Hezjoda. W literackiej pamięci mamy ponadto opis tabakiery księdza Robaka w poemacie Mickiewicza, przedmiotu z innego rejestru, ale w podobnej przecież funkcji. Za każdym razem owe przedstawienia – choć każde jest inne – pretendują do reprezentacji całości doświadczenia ludzkiego (oferują szeroką, panoramiczną perspektywę, przedstawiając rozmaitość ludzkich zajęć i spraw). *Tarcza* wpisuje się zatem w tradycję przedstawień z wielkich poematów epickich. Następnie mamy apostrofę do „krainy” płynącej mlekiem i miodem, zasobnej w rozmaite bogactwa i tętniącej wytężoną pracą – rolników, robotników, rzemieślników, artystów wreszcie, krainy silnej mądrością swoich praw. I tu pojawia znaczący apel: „otwórz bramy, /Abyśmy mogli lepszym uczynkiem ci pomóc, / Nie maskę, ale szczęście wprowadzić do domu” (T, 61) – co zdaje się sugerować, że cały poemat jest takim działaniem (wszak etymologia pojęcia poezja wywodzi się od greckiego *poein* – czynić, stwarzać).

Akcja przenosi się do ratusza („gdzie radzą w gronie najzacniejszym/ Nad zamożnością miasta i jak je upiększyć"). Dalej mamy apostrofę do „ciężkiej pracy sztuki" i sformułowany jej program:

> Trzeba, aby artysta odkopywał prawa
> Zwykłych ludzkich żywotów. By spod ognia wyrwał
> Ziemską radość, i wołał, że jest jeszcze żywa,
> I ocaloną piórem w ręce ludzi złożył,
> I sam, nad przepaściami, o radości tworzył
> Chór jak budowlę w słońcu (T, 62)

Już motto, jakie autor położył do swego poematu („*Grzmijcie bębny, dźwięczcie trąby*!" – z kantaty J.S. Bacha") zapowiada ów program a utrwala go zakończenie, czyli oda do radości, zamknięta trzykrotnym litanijnym powtórzeniem: „O radości, nauczycielko, / O radości, żywicielko, /O radości, rodzicielko" (T, 75). Sztuka jako praca, za którą pieśniarz otrzymuje wynagrodzenie, i zarazem jako twórczość radosna (mająca wszelako wzgląd na pospólne troski): taki jej program w oczywisty sposób wpisuje się w ideał poezji idyllicznej.

Akcja tymczasem przenosi się do miejskiego teatru, gdzie aktorzy z towarzyszeniem chóru i orkiestry odgrywają widowisko zaślubin. Wspomniana już przeze mnie symbolika jest oczywista. Zastosowane przez Sułkowskiego zabiegi stylistyczne – archaizacja stylu wypowiedzi i samego języka, jego monumentalizacja i ton hymniczny odsyłają do tradycji epitalamium, czynią z teatru *theatrum*, scenę mitologiczną. Z kolei sposób jego udramatyzowania, teatr masek i recytatywy („Aria na sopran i flet", „Aria na bas i trąbkę") odsyła do tradycji barokowego operowego moralitetu. Ważne są też literackie aluzje, czyniące z tekstu poematu grę z literacką tradycją: w pochwale stwórczej mocy człowieka (z części drugiej „aktu I") słychać echo chóru z *Antygony* Sofoklesa. W „akcie II" pojawia się cytat z *Psalmu 91* w tłumaczeniu Jana Kochanowskiego. Ta intertekstualność stanowi ważny sygnał dla czytelników poematu.

Istotny jest tu dokonujący się ofiarniczy rytuał: „O szlachetni weselnicy/ O tworzący śmiertelnicy/ Duszę jak baranka podnieśmy/ Smoki przed barankiem uklękną,/Zaśpiewają radość wielką" (T, 66). „Dusza" jako baranek ofiarny i jako sztandar odsyła do przed-

stawionego w *Fajdrosie* mitu o ludzkiej psyche jako woźnicy rydwanu zaprzężonego w dwa rumaki: białego i czarnego (symbolika ta dała początek wielowiekowej europejskiej tradycji przedstawień sił dobra i zła, ducha i ciała, kultury i barbarzyństwa, świętości i grzechu). Podczas ceremonii zaślubin zostaje odegrany toczący się w duszy ludzkiej konflikt między rozumem a namiętnościami, siłami ładu a siłami chaosu. W poemacie sztuka to *mimesis* ustanawiająca prymat kopii nad oryginałem, więc zwycięska sztuczność: „Bo sztuka gdy w teatrze opowiada dzieje, /Podnosi nawet marność i marność pięknieje./ Szminka harmonię barwy na rysy nakłada, /Co w twarzy psuje życie, doskonali farba,/Widz patrzy na aktora jak na ludzki wzorzec / I myśli: człowiek ziemi tak pięknym być może" (T, 67) - czytamy. Taki jej program, podobnie jak postulat, by sztuka była radością, pomagała „ziemskiemu wędrowcowi" „omijać przepaście" (T, 63), całkowicie daje się wywieść z tradycji idyllicznej. Sztuka ma być t a r c z ą przeciw grozie rzeczywistości i czyhającym niebezpieczeństwom (tak chyba wykłada się tytuł poematu?). Poezjowanie Sułkowskiego wpisuje się w zarysowaną w *Liście półprywatnym o poezji* i w wierszu *Do Tadeusza Różewicza, poety*[59] linię programową, konsekwentnie przez Miłosza rozwijaną: „Ja pójdę dalej, aby nieść na wichrze/ Aura aetas od serca do serca" (*Dwaj w Rzymie*, w: *Światło dzienne*). Linię również obecną, dodajmy, w ówczesnych poematach Gałczyńskiego[60]. W poemacie Sułkowskiego mitologia sztuki przekształcającej strumień życia w nazwy, znaki i wartości jest obecna.

W poemacie zaślubiny są w istocie powtórnymi zaślubinami (bo widzowie w tego mitologicznego *theatrum* odnawiają przecież i swoje małżeństwa). Idylliczna scena instruktażowa obrasta w sensy dyskursu filozofii politycznej. A w nim powtórne zaślubiny kryp-

---

[59] Co ciekawe, Edward Balcerzan zalicza go do „idylli natchnień lirycznych", co należy rozumieć, do wierszy będących wyrazem optymistycznej mitologii sztuki poetyckiej, i przeciwstawia ten sposób myślenia o poezji ówczesnym wierszom Różewicza, stanowiącym świadectwo „dręczącego wstydu pisania". Jakkolwiek przyznaje, wskazując na *Piosenkę o porcelanie*, że i u samego Miłosza owa pozytywna mitologia jest podawana w wątpliwość. Por. *idem*, *Poezja polska w latach 1939–1966*. Cz. I: *Strategie liryczne*, WSiP, Warszawa, 1982, s. 230, 229.

[60] Gałczyński zamieszcza swoje pochwały poezji i zarazem ody do radości w *Wielkanocy Jana Sebastiana Bacha*, w *Kronice olsztyńskiej* i w *Niobe*.

tonimują wejście w głęboką relację człowieka ze zwykłością" i ideał „udomowienia kultury"[61]. Stanowią afirmację życia przy „otwartej kurtynie": szczęście młodej pary „zostaje odnalezione w samym sercu społeczeństwa", a nie w odosobnieniu od świata publicznego[62]. Rodzina to *communitas* w miniaturze. Propagowana w europejskiej filozofii politycznej jako ostoja państwa, stawała w już centrum uwagi poetów doby elżbietańskiej. John Milton w traktacie dotyczącym rozwodów powiada:

> Ten, kto się żeni, nie zamierza knuć na własną zgubę, tak samo jak ten, kto nakłada na siebie obowiązek lojalności. Cały naród w stosunku do złego rządu jest jak mąż w stosunku do nieudanego małżeństwa. Skoro na przekór całej władzy, kontraktowi i statutowi, naród jest w stanie zachować nie tylko życie, ale i należną mu wolność od niewygodnego zniewolenia, tak samo ów człowiek, wbrew kontraktowi prywatnemu, którego nie zawarł na własną szkodę, może uwolnić się od tego, co w nieznośny sposób zakłóca należny mu spokój i sprawiedliwe zadowolenie. I tym bardziej! A to dlatego, że żaden skutek tyranii nie może bardziej zaszkodzić republice niż domowe nieszczęście rodzinie[63].

Jak widać, nie tylko antyczna idylla miała funkcję socjalizacyjną. Stanowiła scenę instruktażową do życia we wspólnocie, ale – jak pamiętamy – podsuwała też wzór alternatywny: ideał życia prowadzonego w ustronnym zaciszu. W zakończeniu *Tarczy* mamy pochwałę rodziny odpoczywającej po trudach dnia do „nowej twórczości". Wcześniej mowa o „pożytku ustaw", nad którymi „śpiewają potomni" (T, 61), i o tym, że „Pary miłosne i pióro poety" mają w blasku ideału służącemu godnemu życiu i radości „mężną moc plemienia" (T, 75). Powtórne zaślubiny (i wspomniane kolejne obrazy) w tradycji mitu arkadyjskiego afirmują człowieczeństwo znajdujące spełnienie w życiu rodzinnym, pędzonym pośród „szczęśliwości z małych rzeczy" – szczęścia, którego pochwałę głosi nie-

[61] S. Laugier, *Koncepcja zwykłości i demokracja intelektualna*, przeł. M. Apelt, „Res Publica Nowa" 2000, nr 12, s. 104. Warto dodać, że rodzina w *Tarczy* (i w wierszu Sułkowskiego *Utwór pastoralny*) to nukleon społeczeństwa (jego metafora), a nie jak w socrealizmie pochodna kolektywu (metonimia).

[62] S. Laugier, *op. cit.*, s. 106-107.

[63] Cyt. za: S. Laugier, *op. cit.*, s. 107.

co tylko późniejszy wiersz Sułkowskiego *Utwór pastoralny*. Pochwała „świętej powszedniości” (by odwołać się do sformułowania użytego przez Artura Sandauera[64]), którą dostrzegamy w pisanych na progu lat pięćdziesiątych wierszach Gałczyńskiego, Miłosza ale i Różewicza, także i Staffa i wielu innych, stanowi znaczący nurt w mutacji tradycji idyllicznej po wojnie. Zdaje się mieć także swoje istotne polityczne konotacje, zważywszy na dość często wyrażane wówczas przekonanie (choć w owych latach w literaturze krajowej całkowicie niecenzuralne) o tyranii zdeprawowanej polityczności i opresji, jaką cierpią wrzuceni w tryby Wielkiej Historii[65]. Sielankowy dyskurs okazywał się funkcjonalny jako dyskurs obywatelskiej powinności – tej indywidualnej i tej zbiorowej. W pastiszowym wierszu *Do Laury* z roku 1949, napisanym metrum z sielanki Franciszka Karpińskiego, Miłosz wypowiada pochwałę „drogocennej cnoty”, to znaczy „codziennie zdobywanej wolności”. W wierszu *Pożegnanie* napisanym już w Paryżu, po tym, jak wziął azyl polityczny, znajdujemy z kolei wyłożenie powodów, które skłoniły poetę do emigracji, i zarazem afirmowany ideał dobrego życia. Ideał zakotwiczony w przeżyciu codziennej obecności innych – bliźnich i współobywateli:

> Kiedy o świcie stoi bujna rosa
> W trawach i piasek nadwiślańskich dróg
> Błyszczy różowo za liniami cienia
> Razem iść chciałbym i ziemię marzenia
> Ziemię przyszłości ruinom odbierać
> I pieśnią moją moich braci wspierać
> I to jest szczęście – gdybym tylko mógł.
>
> (...)
> I sam przeciwko światu. Nie, nie sam:
> Gdzie z nocnej zmiany idą robotnicy
> I dzieci grają w piłkę na sennej ulicy,

---

[64] Użytego w szkicu o poezji Gałczyńskiego właśnie, datowanym przez autora na rok 1953–1954.

[65] To w *Fauście warszawskim* Miłosza, wierszu drukowanym w *Świetle dziennym*, pojawia się sformułowanie o „terrorze zwanym Historią”. Osiodłać „kobyłę Historii” poeci w kraju spróbują dopiero po przełomie październikowym.

Gdzie za brzozami komin wiejski dymi –
Oni są ze mną i ja jestem z nimi[66]

Rekonstruując powojenne perypetie tradycji idyllicznej, warto wspomnieć i poemat Jerzego Pietrkiewicza *Sielanka stołeczna* z roku 1952[67]. Autor zadedykował swój utwór „poetyckiej pamięci Bartłomieja Zimorowica" i osadził akcję swego poematu w realiach współczesnego Londynu. Bohater poematu, Jan, wojenny emigrant z Lidy, jest współczesnym pasterzem: zatrudniony przez urząd miasta pasie owieczki w ogrodach Kensingtonu – owieczki stanowią atrakcję turystyczną. Kocha się w kelnerce imieniem Phyllis („w pra-echach rymu Phyllida nadobna"). W zamierzeniu autora, pretendującego do roli kontynuatora awangardowych poetyk Przybosia i Czechowicza, sielankowa konwencja w zastosowaniu do tematu współczesnego i wybór nowoczesnej formy wiersza miały przynieść efekt odnowicielski[68]. Nie sposób uznać tej próby za udaną: nie jest niczym ponadto aniżeli stylizowanym obrazkiem rodzajowym, a autorowi nie udało się tu odnowić tradycji gatunkowej: język poematu nie okazał się wystarczająco nośnym poetycko medium.

Oczywiście, w pierwszej dekadzie powojennej oprócz tekstów Sułkowskiego czy Pietrkiewicza w poezji emigracyjnej można wskazać jeszcze wiele mniej lub bardziej udanych odwołań do tradycji idyllicznej, dość wspomnieć Stanisława Balińskiego czy Kazimierza Wierzyńskiego. Trudno mówić o jakichś bardziej przemyślanych jej aktualizacjach, choć pod jednym względem wszystkie one są nacechowane w sposób znaczący. Odsyłają w regiony stylizacji, pastiszu, reminiscencji stylistycznej – słowem, czynią z wiersza przedmiot gier literackich, w których liczyły się przede

---

[66] Pierwodruk w „Kulturze" 1952, nr 6. Podobnie w niedrukowanym przez lata ineditum *Królowie śpią*: „Królowie śpią w łodygach białych lilii / Jak pokurczone na trzcinach owady,/ Pod księżyc biją dymy nowych miast./ Czyśmy zdobyli świat czy świat stracili?/ Naszym oddechem oddychają sady./ Co jest, i ze mnie wzięte jest i z was" (Beinecke, Box 1, Unpublish., Uncat… 489).

[67] Pierwodruk w „Kulturze" (Paryż) 1952, nr 9.

[68] W nocie zredagowanej zapewne przez autora do polsko-angielskiego wydania poematu *Sielanka stoł–ęczna – Metropolitan idyll* wydanej przez *Oficynę Poetów i malarzy,* czytamy: „*Metropolitan idyll is a bold experiment, placing 20th century realities within the stricte formula of the classical idyll*".

wszystkim strategie intertekstualne[69]. Mit arkadyjski w powojennym świecie stawał się czymś ostentacyjnie literackim, a zarazem czymś wyrafinowanie anachronicznym i skłóconym z nowoczesnością. Mógł być zatem albo twórczym anachronizmem (jak to miało być w przypadku poematu Pietrkiewicza, i chyba poematu Sułkowskiego), albo nostalgiczną poetyzacją (jak w przypadku wierszy Lechonia czy Balińskiego). Dyskusje literackie toczyły jednak się głównie w kraju, i to w kraju pojawiła się refleksja nad powinnościami poety w powojennym duchowym krajobrazie. Czym dla przebywających na uchodźstwie był przedrukowany w pierwszym numerze paryskiej „Kultury" antykwaryczny esej Paula Valery'ego o kryzysie ducha europejskiego albo tekst Benedetto Croce *Zmierzch cywilizacji*, tym w kraju był *List półprywatny o poezji* Miłosza i tym mogła być książka jego adresata, zatytułowana roboczo *Doświadczenie Europy*, nad którą Wyka rozpoczął pracę w Krzeszowicach podczas okupacji, a której partie weszły w końcu do *Życia na niby,* czyli książki, która mogła się ukazać dopiero po październikowym przełomie.

W Polsce tymczasem interesująca mnie tutaj tradycja, podobnie zresztą, jak inne, nie wyłączając tych najnowszych – mających swój początek w eksplozji poetyckich awangard z pierwszych dekad XX wieku została wydana jej literackim grabarzom. Z plenarnej trybuny zadekretowano jej przepadek. „Oczyszczenie poezji ze smaczków i pięknotek burżuazyjnej poetyki z czasów imperializmu staje się pierwszym zadaniem poetów i krytyków literackich"[70] – oznajmiał animator metrum horacjańskiego, a wcześniej poeta awangardy, odsyłając do lamusa wszystko to, co pożegnał nieco wcześniej w napisanym we Lwowie pod okupacją wierszu *Pożegnanie Inkipo*.

---

[69] Odwoływały się zatem do typu literackości tekstu, odznaczającego się dozą refleksji autoematycznej. Por. S. Balbus, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1993, s. 65 i n.

[70] Por. referat Adama Ważyka na plenum ZG ZLP, wygłoszony 11 lutego 1950, zawierający m.in. potępienie twórczości K.I. Gałczyńskiego, „Twórczość" 1950, nr 8.

Luiza, czyli anty-idylla

Nic dziwnego, że w warunkach literackiej odwilży zawłaszczona i skompromitowana (podobnie jak inne jej odmiany literatury) tradycja gatunkowa sielanki prowokowała do realizacji przewrotnych i zaprzecznych. Miłosz w napisanym w Waszyngtonie w roku 1950 – do szuflady przecież! – wierszu *Notatnik: Pensylwania* odwoływał się właśnie do takich jej użyć, kiedy amerykańską codzienność rodziny polskich emigrantów, dawniej chłopów a dziś mieszkańców górniczego miasteczka, przedstawiał jako szczęście uciekinierów z Europy Wschodniej znajdującej się pod „terrorem Historii". *Poemat dla dorosłych* Ważyka – jak o tym pisze Michał Głowiński – jest antysielanką. W tym sensie, że stanowi „zakwestionowanie mitologii", czyli zanegowanie „sielankowej wizji świata" zawartej w socrealistycznych wierszach Tego autora, odrzucenie „wizji miasta, które do niedawna było w poezji Ważyka ogrodem idyllicznym"[71]. *Nota bene*, w czasie politycznej i literackiej odwilży słowa „sielankowy" i „idylliczny" wzmacniało swoje potoczne pejoratywne, bo ironiczne konotacje, a w ślad za nim postępowała deprecjacja tradycji poezji pastoralnej jako skonwencjonalizowanej i rytualnej poezji w niewoli politycznych serwitutów[72]. Nie dla wszystkich jednak i nie do końca, choć jej niekoniecznie jej żywotność musiała dawać znać o sobie w sposób zamierzony.

---

[71] M. Głowiński, *op. cit.*, s. 138.

[72] Jerzy Broszkiewicz w artykule *W sprawie sielanki i katastrofy* w dyskusji nad sprawą młodzieży i młodych twórców pisał w „Nowej Kulturze" z 30 stycznia 1955: „Do pewnego momentu była sielanka. Mieliśmy świetną młodzież, niezwykle zdolnych młodych poetów i malarzy, wspaniałych chłopców z awansu. Przez publicystykę płynął nurt idylliczny". „Kiedy temat młodzieżowy nagle objawił się w formie innej niż wzorowa szkółka (…) zaczęło się trzęsienie

Dla okresu popaździernikowego najbardziej znamienną anty-idyllą jest *Luiza*, datowany na rok 1956 alegoryczny poemat Andrzeja Bursy, przez Jarosława Iwaszkiewicza nazwany „klejnotem polskiej poezji”[73]. Słychać tam gorycz rozczarowania autora terminującego jako debiutant w szkółce socrealizmu. Kim jest tytułowa bohaterka poematu? Jej imię a i obecny w poemacie ton dworskiej kurtuazji nasuwają skojarzenia z obrazem *la dame galante* przechadzającej się po wyżwirowanych alejkach ogrodu Tuilleries. Ale też z figurą Damy, symbolu miłości bezinteresownej i czystej, wywiedzionych z nauk neoplatońskich czy poezji trubadurów. Czy to prawdziwa parantela? W tradycji, o której mowa, obiekt adorowany służy niekiedy jedynie do zarysowania sytuacji „wyjścia poza”: przedmiot miłości jest więc czymś zastępczym, „wartość z nim związana jest przemijająca i tymczasowa, a polega na nadaniu rozpędu do wyjścia poza tę wartość”[74], zazwyczaj do Boga, ale też całkiem gdzie indziej. W przypadku tekstu Bursy tak chyba akurat właśnie się dzieje, choć trudno przypuszczać, by młodziutki autor studiował pisma filozofów. I w tym i w innych tekstach Bursy pojawiają się ślady wyrafinowanych i erudycyjnych gier. Chodzi o pożądany przedmiot adoracji: czysty i idealny (a w tym i jeszcze bardziej o jego brak!). Wzorem mógł być dostępny w popularnej literackiej tradycji ideał miłości dworskiej. W poemacie *decorum* zostaje zachowane: do adorowanej damy podmiot poetycki zwraca się niczym rycerz w renesansowym madrygale czy pieśni opowiadającej o dziejach *amour courtois*. Początkowo wszystko rozgrywa się w idyllicznym krajobrazie – tyle – że naznaczonym nieusuwalnym piętnem katastrofy. „Luizo… ja wiedziałem tu uderzy piorun/ Nad drzew błogosławieństwem zwisa jasny miecz” (L, 99). Metaforyczne obra-

---

ziemi (...) wszyscy harcerze nagle poobdrapywali kolana, wszyscy przodownicy nagle się popili, dziewczyny zaczęły ronić, a *Almanach Literacki* został uznany za katastrofę”. Cyt. za: M. Fik, *Kultura polska po Jałcie*, Polonia, Londyn 1989, s. 206.

[73] I. Iwaszkiewicz, *Życie poety*, „Twórczość” 1959, nr 3. Tekst *Luizy* znalazł się w tomie *Wiersze*, Kraków 1958, pierwodruk w „Czarno na białym” 1957, nr 2. Cytuję za wydaniem: A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, oprac. St. Stanuch, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973 (dalej jako L i numer strony).

[74] R. Nelli, *Miłość dworska*, w: *Natura, kultura, płeć*, Znak, Kraków, 1969.

zy, jakie pojawiają się na wstępie (w części *Krajobraz* I i *Krajobraz II*), wprowadzają dokuczliwy dysonans i stanowią szyderczą drwinę z *beau desordre*, pięknego nieporządku właściwego dla jednej z odmian klasycystycznego pejzażu. „Pagórki zapylone motylem wieczoru", „zielona kukułka w wiklinie", „biały narcyz" niesiony jak znak czystości duszy i serca (w tradycji chrześcijańskiej jest symbolem miłości czystej – por. Izajasz, 35:1, i Pieśń nad Pieśniami, 2:1), kontrastują z „krwawą tarczą słońca", miastem, które „jak pięść pancerna nieomylnie grozi", drzewami, które „żywą krwią wzbierają i bolą", „lasu zwęglonymi ramionami", sztyletami, które „zabijają rzekę po kryjomu". To operowanie dysonansem, to stała reguła w tekście poematu: sielskość „labiryntów i altan puszcz i klombów kwietnych/ptaszarni i rykowisk, gonów gazel chyżych" zderzona zostaje z „bałamuctwem planet", których mapę kreślą „zodiakalnych przeznaczeń złowrogie figury". Scenerią poematu jest arkadia poddana już zaawansowanym procesom niszczycielskim: to miasto–ogród, w którym czai się rewolta, i to na miarę kataklizmu będącego zarazem jakimś *purgatorium,* dniem sądu: „I niesyty radości ten jarmark ubogich/ Stąd ten piorun ukryty i ten miecz wzniesiony" (L, 99). Operowanie dysonansem jest w poemacie znakiem ironiczności przedstawienia, i nie ma w tym nic dziwnego: od czasów Blake'a, a u nas Słowackiego, ironia jest kardynalnym, wielopostaciowym tropem poetyki nowoczesnej. U Bursy okaże się szczególnie funkcjonalna.

Wmieszani w tłum „bogowie mych ulic" („Tutaj Eros prowadzi srebrnopióry rower / A Herkules z rodziną je jajka na twardą/ Diana wiedzie wilczura", L, 99), zdają się bogami na wygnaniu, bogami skrywającymi swoją prawdziwą tożsamość („Krzywoprzysięstwa dyszą popędliwe wargi"). Czy są potomkami zdegradowanego mitu czy raczej alegorycznymi postaciami nowoczesnej epifanii? Chyba i jednym, i drugim – o czym za chwilę. Następująca po pierwszych dwóch częściach poematu *Piosenka jazzowa* stylistycznie i wersyfikacyjnie wyłamuje się z dotąd zaprezentowanego rejestru: to głos niewolnika z czarnej Afryki. Ale w tym tekście czytelnik ma prawo do alegoryzującej interpretacji: to głos współczesnego niewolnika, niewolnika totalitarnego państwa – Lewiatana. Stanowi w tekście miejsce, w którym głos mówiącej

persony przechodzi w głos samego autora: i on – jak wielu jego rówieśników – „z brodatym kapitanem w Szczecinie" (L, 100) snuł plany ucieczki z nowoczesnej satrapii. Następna część, *Pętla architektury*, jeszcze mocniej dopełnia alegoryzującej wymowy tekstu: mamy znaczące motto z Mickiewicza („Dzieckiem w kolebce kto łeb urwał hydrze/ Ten młody zdusi centaury") i mamy dławiącą obecność nieprzyjaznej architektury – jest ona znakiem widomym „martwej perspektywy", którą porażony jest podmiot poematu. I mamy chyba nawet akt samokrytyki autora za to, że w młodości dał się uwieść syrenim śpiewom ideolo: „Bo kto dzieckiem w kolebce przed chimerą klęknął/ Ten młody ginąć musi pod toporem miasta" (L, 101). Miasto jest alegorią społeczeństwa–państwa: czy trzeba dodawać, że instytucji daleko bardziej zaawansowanej w swej opresyjności aniżeli ta, z którą mieli do czynienia idylliczni poeci z epok minionych?

Potem następują części *Książę* i *Zodiak*. W pierwszej, „chłopięcy książę" – wcześniejsze stadium rycerza Luizy, marzy o przeczuwanej wybrance i dzielnie walczy z majakami strachu – na próżno. Chłopięcy książę to zapewne reminiscencja bohatera powieści Antoine'a Saint-Exupery, nad której sceniczną adaptacją Bursa pracował[75]. Katastroficzny pejzaż zmienia się w złowrogi labirynt, w przestrzeń alienacji – mamy pierwszą zapowiedź klęski czekającej podmiot liryczny. W części drugiej, pisanej w poetyce przywodzącej na pamięć Gałczyńskiego ale i fantasmagoryjne pejzaże Zagórskiego z *Ostrza mostu* czy *Wypraw*, znajdujemy zapowiedź drugiej klęski: fiaska poety i mistagoga. Astrologia znaków zodiaku zdaje się alegorią hermeneutyki, ale czy to hermeneutyka skuteczna? Okazuje się, że „gwiazda Luizy" pozostaje wielce tajemniczym asteroidem: tytułowa Luiza to stale jeszcze ktoś inny, zawsze nam niedostępny, a jeśli już dostępny to na bardzo zwodniczy sposób. To „źródło cichych tajemnic klarowne i czyste", źródło zmącone przez „ciemne wino czerwonej młodości". Jego piękno i tajemnica pozostają zatarte przez hermetyczne kody interpretacji („szarlatańsstwo zodiaku tworzy ścisły wykres", L, 101):

[75] Tę wiadomość podaje Ewa Dunaj-Kozakow w swojej książce *Bursa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 212.

Wtedy gwiazdę Luizy zatapiają chmury
Jej postać osieraca z marzeń widnokręgi
Tylko nad głową rosną w absurdu potęgę
Zodiakalnych przeznaczeń złowrogie figury (L, 102)

„Gwiazda Luizy" zdaje się gwiazdą poezji, ba! – ona sama jest poezją! Jest figurą absolutu, boskości, piękna i władzy, choć władzy sprawowanej w królestwie nie z tego świata – dla poety nowoczesnego nie okazuje się niczym innym jak synonimem poezji właśnie. To właśnie poezja – wedle wykładni biegnącej od Novalisa, a przez Goethego, Baudelaire'a, Lautreaumonta, Nietzschego, Mallarmégo, Gotfrieda Benna, Wallace'a Stevensa – w świecie odczarowanym zajmuje miejsce dawnych bogów i staje się absolutem: to ona poetom postromantycznym zastępuje utraconą obecność bogów, i staje się miejscem nowoczesnej epifanii[76]. W niej dochodzi do głosu utracone doznanie jedności świata. Zaraz w następnej, przedostatniej części zatytułowanej *Ogród Luizy* przeczytamy, że Luiza „metal z różą a krzemień z obłokiem kojarzy" (L, 102). Tę zdolność łączenia obcych sobie elementów, pochodzących ze zwaśnionych porządków, ma przecież poezja: retortą owej alchemii staje się metafora. Wedle Blooma poetycka metafora jest podwójną figurą utożsamienia: ustanawia korespondencje między odległymi od siebie rzeczami dowodząc trafności intuicji poetów i filozofów mówiących o jedności bytu. Zaświadcza o niej i na inny też sposób. Metafora jest ekstensją świata psychicznego „ja" w świat nie-ludzki: staje się owego „ja" interioryzacją w świecie rzeczy, który chętnie postrzegamy jako projekcję własnej podmiotowości. Okazuje się miejscem, w którym sprzeczność między niesprowadzalnymi do siebie porządkami – podmiotowości i świata, znajduje swoje szczęśliwe rozwiązanie. Szczęśliwe, bo jako poetycka ekspresja pozostaje wykładnikiem suwerenności podmiotu, ale i zarazem jako język korespondencji zakorzenia jednostkę w rzeczywistości dla subiektywnej jaźni stanowiącej jednak przestrzeń obcości i oporu[77].

[76] Taką wykładnię poezji jako nowoczesnej epifanii daje Roberto Calasso w: *Literature and Gods,* Alfred A. Knopf, New York 2001.

[77] Por. H. Bloom, rozdział „Poety, Revisionism, Repression" w książce tegoż *Poetry & Repression. Revisionism from Blade to Stevens*, Yale University Press,

Ogród Luizy to wiersz napisany w formie kantyleny. Ogród przedstawiony jest niczym pastoralne ustronie Fairie Queenie - królowej elfów i dobrej wróżki z poematu Spensera albo z opery Purcella bądź niczym *locus amoneus* z poematów i dramatów pasterskich Tassa albo Ariosta. Wspomnieć warto, że w powieści *Zabicie ciotki* taką inkarnacją dobrej wróżki jest tajemnicza nieznajoma z pociągu, a potem narzeczona narratora (która, skądinąd, opowiada mu o elfach właśnie). W poemacie ogród Luizy – kraina poezji to sanktuarium już zbrukane i skompromitowane. Dla mieszkańców „miasta" jest ona rajem już bezpowrotnie utraconym i skompromitowanym: ogród poezji „przeklęty rojeniami dzieci i idiotów / Wydrwiony mgieł nonsensem ginie w neurastenii" (L, 103). Ale nie jest miejscem obcym dla modernistycznych poetów, którzy – jak sam Bursa – chętnie czynili swoim *porte parole* dziecko, wariata i neurastenika.

Czy Bursa znał poemat Spensera albo operę Purcella? Czy podczas swych bardzo niekompletnych studiów filologicznych w Krakowie czytywał poezję trubadurów albo renesansowe bądź barokowe dramaty pasterskie? Moja interpretacja biegnie bardziej tropem skojarzeń historyka literatury, aniżeli jest poświadczona metaforami czy toposami świadomie wykorzystanymi przez autora poematu, choć – dopowiedzmy – odpowiedź na pytanie, na ile genealogia tropu czy toposu dla autora pozostaje uświadomiona, to zagadnienie drugorzędne. Wedle Northopa Frye'a a i Harolda Blooma, ale też Michiła Bachtina i Gastona Bachelarda, nie ma czegoś takiego jak prywatny symbolizm: wszyscy poeci partycypują w stale „przepisywanym" na nowo od poprzedników legacie archetypicznych obrazów i figur, których pochodzenie dla nich samych może pozostawać często zatarte i niejasne. Przestrzeń literackiego intertekstu jest miejscem spotkań niespodziewanych. Ogród Luizy to matecznik poezji, czyli przestrzeń mitu, miejsce epifanii, koniecznej do życia, skoro – czytamy – jego „nieistnienie zabija jak topór" (L, 102). Ale autor *Luizy* zdaje sobie sprawę, że poezja w dzisiejszym świecie niewiele może. Formuła W. H. Au-

---

New Haven–London 1977, s. 1-27. Tę koncepcję tropu/ metafory u Blooma roztrząsa A. Bielik-Robson w książce *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004.

dena z jego słynnego wiersza *In Memory to William Butler Yeats*, „Poetry makes nothing happen" stanowi memento, które w dwudziestym wieku jest odpowiedzią na butadę Shelleya czyniącego z poety „nieznanego prawodawcę świata". Prawdę mówiąc, poeci zdawali sobie z tego sprawę od początku: „wiersze pasterzy/ Tyle ważą, gdzie oręż Marsa boje szerzy, / Ile, mówią, przy orłach chaońskie gołębie"[78] – powiada Wergiliusz w *Eklodze IX*. I u Bursy także poezja ostatecznie nie znajdzie swojego prawdziwego wyrazu: „Luiza to jest dramat, co się nie rozegra" – czytamy w ostatniej zwrotce poematu.

Bursa chce być spod znaku „poetów przeklętych", czyniących ze swej poezji retoryczną retortę buntu metafizycznego, a ze swej sztuki nową religię. Ale jest już nową inkarnacją tego wzorca czytanego jakby poprzez pokoleniową książkę Colina Wilsona *Outsider* (powoływał się na nią chętnie Ryszard Zengel) i pozostaje w podwójnym związaniu: jest nostalgiczny i zarazem ironiczny wobec tamtej, dla niego raz atrakcyjnej, innym znowu razem anachronicznej mitologii. Jako współpracownik krakowskich gazet i członek Koła Młodych Związku Literatów z tej części Europy ma za sobą szkołę cynizmu. „Hycle od moralności socjalistycznej", jak ich nazwał Ważyk w swoim poemacie, zrobiły swoją robotę: w końcu to przyszły autor *Luizy* przyłączył się do nagonki na autora *Poematu dla dorosłych*[79]. Poezja w jego poemacie narażona jest na wzgardę, szyderstwo i wreszcie jej losem jest męczeństwo (Luiza „poddaje nagie gardło śmiechem zwyciężona", L, 102). Pamiętamy: „Luiza to dramat, co się nie rozegra", jak czytamy w ostatniej zwrotce poematu. Jest w dzisiejszym świecie wygnańcem z mitu, nie mniej aniżeli dawni bogowie. Dla profanów żyje pokątnie i w przebraniu, dla wtajemniczonych jest transcendencją i ideałem. Ideałem tyleż świętym, co anachronicznym – zdaje się już archaiką:

Łaskę Luizy może zdobyć tylko męstwo
Pewność rzutu i nerwów szaleńcze napięcie

---

[78] Wergiliusz, *Bukoliki*, s. 97. Chaońskie gołębie – czytamy w komentarzu – to gołębie, z lotu których wróżono w świątyni Zeusa.

[79] Por. reportaż Bursy „Huta rozmawia o Ważyku", drukowany w „Od A do Zet" 1955, nr 38, przedr. w: *Utwory wierszem i prozą*, s. 215

Zwycięzco umazany gęstą krwią zwierzęcą
Przynieś jej lwią paszczękę i serce łabędzie
Łaskę Luizy może zdobyć tylko męstwo (L,102)

Ale znowu: czy tylko archaiką? Ta primordialność naznaczona nostalgicznie aurą wzniosłości zdaje się przynależeć do królestwa mitu nie mniej niż inne elementy. Obdarzona mocą ustanawiania powinowactw między rozdzielnymi wobec siebie porządkami, Luiza, której atrybutami są „lekkość, gracja i swoboda", „biega bezbronna w ciemnych lewadach ogrodu/ Serca wyryte w korze mając na swej straży" (L, 102). Alegoria wydaje się czytelna. Owa „bezbronność" poezji jest metaforą ludzkiego porządku, delikatnej, kruchej i bezradnej materii kultury. W tym samym *decorum* poezja występuje u autora *Piosenki o porcelanie* w napisanym w tym samym czasie, co poemat Bursy, *Traktacie poetyckim*: „Bezbronną mija suchy, ostry świat". Poezja jest krucha i bezbronna wobec naporu okrucieństwa świata, ale jest praktyką pozwalająca zadomowić się w owym, w końcu jedynym dostępnym nam świecie. W tekście Bursy metafory bezbronności (*decorum* idylliczne) i okrucieństwa (*decorum* groteskowe) wyznaczają nadrzędne i najważniejsze dla interpretacji tekstu opozycje. Poetyckie przedstawienie jest miejscem zainscenizowanego porządku symbolicznego, „sceną instrukcji" w budowaniu porządku ludzkiego w obliczu nieznośnej, bo z natury okrutnej rzeczywistości, porządku naznaczonego brakiem znaczenia i nietrwałością. Jest rytuałem wywiedzionym z konieczności, właściwym dla istot wtrąconych w sytuację nie do zniesienia[80].

Przyrodzony rzeczywistości charakter postrzegany przez nas jako bolesny i tragiczny, wymaga aktywności zdolnej instalować nas także i w tym, co jest, zdawałoby się, nie do zniesienia. Dla Nietzschego fałszywa sztuka, podobnie jak fałszywa filozofia, sprowadzają się do maskowania grozy i uśmierzania bólu istnienia. Zamiast afirmować „to, co jest", obie zajmują się budowaniem iluzji w myśl stanowiska, że na to, co jest, nie można się ani zgodzić, ani nie można tego uznać za prawdziwe. Obie przeciwstawiają rzeczy-

[80] Por. C. Rosset, *Zasada okrucieństwa*, przeł. M. Zaleski, „Res Publica Nowa" 2005, nr 2, s. 132 i n.

wistości wyimaginowane królestwo, „tego, co być powinno". Dla Nietzschego nie ulegało wątpliwości, że ludzkość dokonała złego wyboru: zamiast iść przez życie, wspierając się na dionizyjskim tyrsie czy kiju pastuszym, wybrała brzemię krzyża. Nietzsche postuluje, by zdobyć się wobec życia na inne stanowisko, wolne od obcej życiu moralności, takie, które będzie w stanie oddać mu sprawiedliwość w jego grozie i w jego pięknie, w jego radości i w smutku. Z takim podejściem mamy do czynienia w twórczości żywiącej się mitycznym światoodczuciem, zdolnym sprostać prawdzie rzeczywistości. Zdaniem Nietzschego, który nowoczesności wydał wojnę, najpełniej realizuje się ona w twórczości dawnych Greków. Tamto światoodczucie bywa dostępne również i współczesnym artystom, choć – jak powiada w *Narodzinach tragedii* – dzisiejszy „skłamany pasterz" okazuje się „kłamliwą karykaturą", karykaturą „człowieka dionizyjskiego"[81]. Za takiech prawdziwych, czyli dionizyjskich artystów Nietzsche uznawał współczesnych sobie wielkich twórców muzyki, najpierw Wagnera, potem George'a Bizeta jako autora opery *Carmen*. W liście z maja 1888 roku Nietzsche pisał, że Bizetowi udało się przedstawić rzeczywistość właśnie niezafałszowaną: „Radosna to muzyka, ale nie na sposób francuski czy angielski. Jest radosna na sposób afrykański; nad wszystkim wisi fatum, szczęście jest krótkotrwałe, nagłe i bez pardonu". Na sposób „afrykański", a więc dziki, frygijski. Bez pardonu, więc bez litości i bez zadośćuczynienia, bo świat *Carmen* jest paroksyzmem namiętności, czyli światem, w którym rozkosz przemieszana jest z okrucieństwem, radość ze smutkiem, szlachetność z podłością, a miłość ze śmiercią. Zdaniem Nietzschego, oddanej przez Bizeta prawdzie doświadczenia towarzyszy fatalizm biorący się nie z metafizycznych spekulacji, ale z afirmacji, jaką było pogańskie

---

[81] *Narodziny tragedii*, przeł. L. Staff, reprint wyd. J. Mortkowicza, Warszawa 1990, s. 57. Nietzsche szydził: „Tak satyr, jak i sielankowy pasterz naszych nowszych czasów są obaj płodami ku pierwotności i naturalności zwróconej tęsknoty; lecz jakimż silnym nieustraszonym chwytem sięgnął Grek po swego człowieka leśnego, jak wstydliwie i miękko cackał się człowiek nowoczesny z pochlebnym obrazem delikatnego, grającego na flecie, rozpieszczonego pasterza (…) Ów pasterz sielankowy człowieka współczesnego jest tylko obrazem sumy wykształconych iluzji uchodzących w jego oczach za przyrodę; Grek dionizyjski chce prawdy i przyrody w jej najwyższej sile i widzi siebie przeczarowanym na satyra"(s. 56-58).

uwielbienie życia. W *Carmen* muzyka utwierdza rzeczywistość i zarazem zawiesza pewność, co do samej natury rozstrzygnięć na jej temat. „Zazdroszczę Bizetowi odwagi – tego, że zdobył się na ten rodzaj wrażliwości… (…) Jakże błogosławione są te jej słoneczne, szczęsne popołudnia. Widział kto kiedy morze bardziej gładkie?" – zapytuje Nietzsche. To znaczące: kiedy Nietzsche wychwala *Carmen* jako przedstawienie rzeczywistości artystycznie prawdziwe, ucieka się do idyllicznego obrazowania. I po takie też obrazowanie sięga, kiedy w *Ecce homo* pisze o szczęściu jako twórczym uniesieniu, jakie przeżył w Turynie we wrześniu 1888 roku, kiedy napisał ostatnie zdania przedmowy do *Zmierzchu bożyszcz*: „Nie przeżyłem nigdy takiej jesieni, ani też nigdy czegoś podobnego nie uważałem za możliwe na ziemi – jakiś Claude Lorrain do nieskończoności pomyślany, każdy dzień o jednakiej, ogromnej doskonałości"[82].

Powinowactwo żywiołu muzyki i idylli, zdaniem Renato Poggioliego, jest czymś oczywistym i Nietzsche na ten ich wzajemny aspekt pozostawał wyczulony nieprzypadkowo:

> Idylla pasterska nie jest zresztą utworem ściśle lirycznym w ogólnym, obecnym znaczeniu tego słowa. Jest natomiast utworem muzycznym, w specjalnym tradycyjnym sensie. Dlatego wpływy jej, jak dowiedli Nietzsche i De Sanctis, przekroczyły granice literatury i wtargnęły na nowo odkryte tereny opery i baletu. Znał już przyczyny tego nauczyciel tańca z komedii Moliera *Mieszczanin szlachcicem*: „Gdy postaci utworu mają śpiewać, należy dla większego prawdopodobieństwa uczynić je bohaterami sielanki. Śpiew od niepamiętnych czasów był domeną pasterzy, byłoby zresztą nienaturalne, gdyby książęta lub mieszczanie śpiewem dawali w rozmowie wyraz swoim uczuciom". Co się tyczy sielankopisarzy – konkluduje Poggiolii – to mówią oni zawsze o poezji i muzyce jako o jednym i tym samym[83].

Wcześniej Poggioli przytacza zdanie z *Eklogi X* Wergilego, *soli cantare periti Arcades:* tylko mieszkańcy Arkadii znają się na śpiewie.

W tym założonym od zawsze ciekawym tropem mogłaby się okazać instalowanie się zarówno sielanki, jak i muzyki w tym, co właśnie „nienaturalne", czyli w uchylaniu się od estetyki, w której

---

[82] F. Nietzsche, *Ecce Homo*, przeł. L. Staff, Kraków 2004, s. 68.
[83] R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, s. 73.

nadrzędną kategorią stawała się *mimesis*, jako naśladownictwo rzeczywistości. Zarówno sielanka, jak i muzyka z góry zakłada niekonieczność bądź wręcz nieobecność jakiegokolwiek odniesienia do zewnętrznej rzeczywistości[84]. Za sprawą nowszych komentatorów Blake'a, Wordswortha, Baudelaire'a czy Nietzschego, takich jak Northrop Frye, Harold Bloom czy Paul de Man, w idylliczne przedstawienia zostaje trwale wpisana właściwa dla nowoczesnej alegorii ambiwalencja znaczeń: „alegoryczna siła języka podważa i przesłania swoiste literalne znaczenie przedstawienia"[85] . Okazują się one nieskończenie bardziej pojemne aniżeli do tej pory traktowane w historycznoliterackim ujęciu akademickim.

W poemacie Bursy „pomazany gęstą krwią zwierzęcą" bohater przynoszący w darze „lwią paszczękę" i „serce łabędzie" wystylizowany jest na „człowieka dionizyjskiego", a w każdym razie na greckiego herosa. Paszczękę lwa nosił na głowie Herkules. A serce łabędzie? Tu bliżej do mitu Parsifala. To on zabija łabędzia, którego serce w mitologii wedyjskiej, tak ważnej dla Wagnerowskiego cyklu, stanowi symbol wszelkiej mądrości. Tylko „prawy i szlachetny" – czytamy – potrafi pojąć „prostotę tajemnicy ogrodu Luizy" – warunek jak z baśni albo wagneriańskiego mitu, w świecie Bursy graniczący, zdaje się, z niemożliwością. Nowoczesność odnajdywała się raczej w innej mitologii, skądinąd również znajdującej krytyków. Dla opinii lewicowej, dla wielu nieprzekonanych czytelników *Człowieka zbuntowanego* Alberta Camusa, a wcześniej czytelników Andre Bretona (w Polsce takim czytelnikiem był chociażby Jan Kott), poezja metafizycznych dandysów wydana na pastwę iluzji i neurastenii chroni się w sanktuariach choroby, dewiacji i sztucznej natury podejrzanego autoramentu. Wiele lat po październikowym przełomie jeden z eksploatorów legendy Bursy uznał *Luizę* za tekst, który można postawić obok *Kwiatów zła*[86]. To mechanicznie poczynione

---

[84] Właśnie „nieobecność jakiegokolwiek odniesienia do zewnętrznej rzeczywistości", której przedmiot artystycznego przedstawienia „miałby być znakiem", jest zdaniem Jaussa (i przejmującego jego rozumowanie Paula de Mana) „cechą stylu alegorycznego". Paul de Man, *Liryka i nowoczesność,* przeł. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10-11, s. 155.

[85] P. de Man, *Liryka i nowoczesność*, *op. cit.*, s. 168.

[86] J. Marx, *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Alfa, Warszawa 1993, s. 95.

porównanie jest prawdziwe, choć nie z powodu turpistycznej estetyki i dandysowskich grymasów. W przewrotnym pamflecie zatytułowanym *Szkoła pogańska* Baudelaire, nakładając maskę Wielkiego Inkwizytora, prorokował, że poezja przyszłości, „pochłonięta przez dziką namiętność do piękna" będzie tkanką rakową pustoszącą świat zacnych, mieszczańskich wartości[87]. W świecie Bursy ta ambiwalencja sądu była już zadomowiona: w wielu jego wierszach poezja, także jego własna, jest tyleż wcieleniem metafizycznego buntu, co przedmiotem nienawistnego szyderstwa. W takim stosunku do mitologii nowoczesności Bursa nie był odosobniony. Młodszy od niego o sześć lat Ryszard Zengel przeczytał w roku 1957 *Mity rodzinne* Ważyka jako kompromitację mitu poezji (i sztuki) nowoczesnej – mitu eksperymentu, blasfemii i przygody[88]. I chyba słusznie, bo napisane w kilka lat później *Pożegnanie Inkipo* było wierszem–pożegnaniem z tą tyleż dekadencką, co awanturniczą mitologią. Ale w przypadku Bursy działał smak zakazanego owocu: Luiza w zakończeniu poematu z królowej elfów, łagodnej czarodziejki zmienia się w *La Belle Dame Sans Merci*, „sprawczynię zbrodni i bredni". W interpretacji Praza figura *La Belle Dame Sans Merci* to nowa inkarnacja poezji, właściwa dla poromantycznej, dekadenckiej wyobraźni.

Ostatnia część poematu – *Zbrodnia Luizy* – jest taką zapowiedzią dnia Sądu, ale i też groteskowym aktem deziluzji (bo profecji towarzyszy świadomość, że zapowiedziany dzień Sądu jest literacką inscenizacją). Luiza morduje swego protektora („Lord Douglas" – to ktoś przywodzący na pamięć bohatera pornozoficznych powieści z *belle epoque*, ktoś w rodzaju diuka Des Esseintesa z powieści Huysmansa czy postaci z rysunków Feliciena Ropsa albo Aubdrey Beardsleya). „Lord Douglas jest wieprzem". Ale pornozoficzny trop mieści bardzo wiele sensów. Wieprz jest także emblematem nienasyconego, orgiastycznego Dionizosa. Podobnie jak jurny byk: w po-

---

[87] Por. artykuł *Szkoła pogańska* (1852), w wyborze *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstępem opatrzył i oprac. A. Kijowski, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 90 i n. Interpretację tego trudnego do interpretacji, bo przekornie ironicznego tekstu Baudelaire' a przywołuję za R. Calasso, *op. cit.*, s. 3-25.

[88] Por. R. Zengel, *Mit przygody*, w: *Mit przygody i inne szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 187 i n.

staci byka Zagreus – Dionizos został rozszarpany przez Tytanów. Wcześniej w poemacie „Beczący łeb bezkrwawo ucina mur krzywy" (L, 101). W fantasmagoryjnym zodiaku „śmieszna rzewność barana przechodzi w tępą jurność byka". Transgresja, perwersja, estetyka sprzeczności a chętniej paroksyzmu sprzeczności jest jedną z ulubionych estetyk modernizmu. Gdy Lord Douglas „chrapie w fotelu z poderżniętym gardłem",

Luiza wymuskana oddechem zachodów
Wypasiona na stęchłej padlinie newrozy
Nieprawdziwa jak mleczne brody starych bogów
Nad pejzażami staje i rozpina grozę (L, 103)

Zamieńmy „Luiza" na „Poezja", a przytoczona zwrotka zaczyna rezonować z profecją Baudelaire'a z jego pamfletu. Oczywiście nie należy z tego wyciągać zbyt daleko idących wniosków. To koincydencja, jakich wiele zna historia literatury. Ironiczny, grający dysonansami poemat Bursy to kartka z dziejów powinowactw modernistycznej wrażliwości.

Tak więc w poezji Bursy doświadczenie autobiograficzne walczy o lepsze z przynależącym do zakazanej tradycji, zalecającej się dusznym urokiem i wracającej już po trosze jako *camp,* dla kogoś wyposzczonego w dobie socrealizmu, atrakcyjny. Już na prawach przypisu dodam, że z kolei tradycja przedstawienia świata jako pamiętnika lirycznego zranionej młodości, na którą zakusy mają rozmaici pedagodzy z prawa i z lewa, poezja sięgająca po przedstawiania, w których tropy idylliczne (tym razem jako nieodmiennie anty-idylliczne) odgrywają rolę, przetrwała. Dość wspomnieć wiersze z debiutanckiego tomu Marcina Świetlickiego, takie jak *Przed wyborami*, *Le gusta este jardin*? czy *Świerszcze*.

Idylla kobyłecka i idylla własnego pokoju

Kiedy mowa o reaktywacji poezji pastoralnej wyrastającej po wojnie na gruzach tradycji jak trawa, nie sposób nie wspomnieć o wierszach Stanisława Swena Czachorowskiego i Mirona Białoszewskiego. Z niewielką tylko przesadą powiedzieć można, że były pisane niejako pokątnie – w tyleż przymusowym, co dobrowolnym odosobnieniu. Pokątnie, bo pisanie to ograniczało się do szuflady, a co najwyżej do kręgu zaprzyjaźnionych osób. Odosobnienie było tyleż wymuszone, co dyktowane wymogami smaku artystycznego i można uznać je za nowoczesne *refugium* – pastoralną kwarantannę, jaką od czasów Owidiusza, właśnie dobrowolnie albo po niewoli wybierał poeta, gdy na dworze księcia popadł w niełaskę. I tym razem (jak w szekspirowskich dramatach pastoralnych) wygnanie miało być tymczasowe – choć dla aktorów zdarzeń zdawało się być ono na wieczność. I w ich wypadku *Poetic Justice* – Sprawiedliwość Poetycka – okazała się czynna, choć dla Czachorowskiego, który umierał w nędzy i zapomnieniu, niezbyt łaskawa.

U progu lat pięćdziesiątych teksty Czachorowskiego, przyjaciela Białoszewskiego jeszcze z czasów okupacji, a i teksty Białoszewskiego, w świetle postulatów wobec literatury wysuniętych na Zjeździe Szczecińskim w roku 1949, były nie tyle niecenzuralne, co pozostawały całkowicie na bakier z obowiązującą estetyką. Następca Białoszewskiego na stanowisku redaktora harcerskiego pisma „Świat Młodych" zapamiętał zdanie wypowiedziane przez tego ostatniego w styczniu 1951 na schodach wiodących do redakcji: „Wiem, że mam talent poetycki, i wiem, że już nigdy w życiu nie wydrukują mi żadnego wiersza"[89]. Miron Białoszewski, w redak-

---

[89] A. Osęka, *Nie wydukują mi żadnego wiersza*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrał i oprac. H. Kirchner, Tenten, Warszawa 1996, s. 139. Dalsze cytaty z tej

cji nazywany żartobliwie Filonem – „że w obejściu taki subtelny i delikatny, jak z tej sielanki Karpińskiego”[90] – wycofywał się w świat własnego pokoju, w którym, jak wspominają przyjaciele, żył niczym pustelnik, klepiąc biedę, ale czując się człowiekiem wolnym i niezależnym. Własny pokój niejednokrotnie będzie u niego odgrywał funkcję podobną funkcji „oazy pasterskiej” z romansu czy dramatu pastoralnego.

Swen Czachorowski, którego koledzy zdążyli jeszcze wybrać prezesem Koła Młodych przy ZLP, wkrótce również okazał się poetą niedrukowalnym, a po zawodowo nieudanym epizodzie aktorskim wycofał się do podwarszawskiej Kobyłki, gdzie wraz z żoną, z wykształcenia śpiewaczką i plastyczką, prowadził dom „otwarty”, miejsce częstych dyskusji o sztuce i teatrze. To tam właśnie zaczyna się historia Teatru na Tarczyńskiej jako „własnego teatru, przeciwstawiającego się oficjalnej scenie epoki i – co istotniejsze – umożliwiającego wyjście na zewnątrz z własną twórczością” – wspomina Stanisław Prószyński (M, 37). Tam odbywały się również

---

książki oznaczam: M, imię i nazwisko autora relacji wspomnieniowej, cyfra opisująca numer strony. Wanda Chotomska wspomina, że w „Świecie Młodych” i w „Świerszczyku”, często pod pseudonimami, Białoszewski drukował wierszyki, pisywał artykuły. Wspólnie napisali zaliczkowany już przez wydawnictwo „młodzieżowy produkcyjniak”, którego jednak im nie wydano (M, Wanda Chotomska, 110). Pisywał też, podobnie jak i Swen – wspomina Stanisław Prószyński – „teksty do piosenek dziecięcych i wojskowych czy dla «Samopomocy Chłopskiej», niejednokrotnie drukowanych z moją muzyką”, co „było w tym trudnym okresie jednym ze sposobów zdobycia pieniędzy i wzbudzało wśród uznanych wówczas «bardów socjalizmu» pełną niechęci zawiść” (M, 37). Napisał też wspólnie z Hanną Czachorowską sztukę teatralną na ogłoszony konkurs, za którą dostali pierwszą nagrodę i honorarium (Swen i Lech Emfazy Stefański, którzy również startowali, dostali wyróżnienie – wspomina Czachorowska w rozmowie z Januszem Maciejewskim (*O Stanisławie Swenie Czachorowskim i Mironie Białoszewskim*, „Odra” 1997, nr 10, s. 68).

Utrwaliła się, nieprawdziwa opinia, że Białoszewski zadebiutował w roku 1949 w „Odrodzeniu” wierszem *Fioletowy gotyk*, który to wiersz pokazała Arturowi Sandauerowi, podówczas szefowi działu poezji, pracująca w „Odrodzeniu” i sama pisująca wiersze, zaprzyjaźniona z Białoszewskim, Irena Prudil (M, Irena Prudil, 76). *Fioletowy gotyk* otwiera debiutanckie *Obroty rzeczy*. I Białoszewski, i Swen Czachorowski zadebiutowali w roku 1947 wierszem w „Nowinach Literackich”.

[90] W redakcji nosił liczne żartobliwe pseudonimy. „Mironides, Mironiusz, jak Petroniusz — że esteta. I mówiło się Filon” (M, Wanda Chotomska, 113).

spotkania towarzyskie połączone z wieczorami autorskimi i muzycznymi (z trudno dostępnych podówczas płyt z muzyką poważną, zwłaszcza tą bardziej współczesną).

> W czasie spotkań kobyłkowskich – wspomina Irena Prudil, która wówczas z mężem Jerzym Grygolunasem, poetą, również zamieszkała w Kobyłce – słuchaliśmy płyt, które Jerzy przywiózł z zagranicy. *Symfonii Klasycznej* Prokofiewa, *Niedokończonej* Schuberta, *Pietruszki* Strawińskiego, Ryszarda Straussa. Radio nadawało zupełnie inną muzykę. Siedzieliśmy w ogrodzie. Czytaliśmy nowe wiersze. Rozmawialiśmy. Potem szliśmy do Swena i Hani (M, 79).

Spotkania budziły skądinąd pomruk krytyki ich „pryszczatych" kolegów, którzy atakowali „«długowłosych poetów z Kobyłki» nawiązujących jakoby kontakt z Wenusjanami (co miało zapewne sugerować czytelnikom „Expressu Wieczornego" oderwanie się od realiów tej ziemi owych «kobyłkowskich» poetów)"[91].

> Był to czas na dnie socrealizmu. Uczestnicy sympozjów w Kobyłce nie tylko nie doznawali żadnych pokus, by dołączyć, ale prawdę mówić nie bardzo zauważali, co się wokół nich w czasopismach i wydawnictwach dzieje. To nie liczyło się, nie istniało. Zupełne ignorowanie rzeczywistości, łącznie z honorariami, stypendiami itp., dostępnymi raczej dla tych, którzy mieli mniej pogardliwy stosunek do tej całej ponurej zabawy. Po prostu Miron, Swen Boguś i inni nie publikowali. To znaczy prawie nie publikowali – bo Miron na przykład pracował pewien czas jako dziennikarz w „Wieczorze Warszawy". Pisał tam jakieś reporterskie drobiazgi – i warto by dziś się temu przyjrzeć. Ale wtedy nie mówiło się też i o tym. To, że trzeba piórem zarabiać, choćby przy tym nie prostytuując się, uchodziło za okoliczność wstydliwą. W sprawach sztuki, poezji, pisania w całym tego słowa znaczeniu – obowiązywał bezwzględny nonkonformizm (M, Jan Józef Lipski, 131).

Dla jednych były powstałe właśnie Obory, dla drugich – Kobyłki.

---

[91] Wspomina Stanisław Prószyński, i dalej pisze: „taką sensacyjną informacją autorstwa bodajże Bratnego czy Kubiaka zamieściła niegdyś popularna warszawska popołudniówka" (M, 37). Był to atak Tadeusza Kubiaka, o czym mówi Hanna Czachorowska w rozmowie z Januszem Maciejewskim, ale wspomina go jako wiersz— „pamflet, dedykowany Swenowi" (*O Stanisławie Swenie Czachorowskim i Mironie Białoszewskim*, „Odra" 1997 nr 10, s. 67).

Oprócz Białoszewskiego bywali tam często Bogusław Choiński (poeta i dramaturg, z pobliskiej Zielonki), Ludwik Hering, Ludmiła Murawska i Lech Emfazy Stefański, właściciel wspaniałej kolekcji płyt, wielbiciel Witkacego – do Powstania „do plecaka zabrał ze sobą *Szkice estetyczne* Stanisława Ignacego Witkiewicza, a pseudonim «Emfazy» to było imię napisanej w wieku parunastu lat przez Lecha sztuki teatralnej, wzorowanej oczywiście na Witkacym" (M, Stanisław Pruszyński, 37-38) – wszyscy troje, podobnie jak Choiński, współtwórcy Teatru na Tarczyńskiej. Przyjeżdżał malarz Hilary Krzysztofiak, Jerzy Ficowski, Jan Józef Lipski, bywał Artur Sandauer, entuzjasta awangardowej nowoczesności ale i – *nota bene* – tłumacz *Sielanek* Teokryta. Jak można wnosić z relacji wspomnieniowych, „grupa kobyłkowska" – bo i taka nazwa pojawia się niekiedy – była grupą cyganeryjną ówczesnej socrealistycznej Warszawy i jako bohema wybierająca świadomie życie na marginesie i kontestująca oficjalne życie literackie, a zarazem jakoś wykorzystująca dostępne możliwości dziennikarskiego i para-literackiego zarobkowania, dając do zrozumienia, że robi się to z absolutnego musu albo trochę jakby od niechcenia, musiała budzić niechęć. Jeszcze bardziej zazdrość, jako enklawa wolności i towarzyskiej zabawy w dobrym stylu. Zresztą chętnie wizytowana przez ówczesny literacki establishment – „Miron nie przyjeżdżał w niedzielę, kiedy byli «tamci»" (M, Irena Prudil, 78). Właśnie połączenie tych cech czyniło z Kobyłki w latach socrealizmu rodzaj „pastoralnej kwarantanny". *Pastoral* już od swoich początków była zabawą, grą, udawaniem, koncesjonowaną inscenizacją przeciwstawianą oficjalności. Równy zmysł inscenizacji i zamiłowanie do teatralizacji życia – jak można wnosić chociażby z fotografii zamieszczonych w cytowanej książce wspomnień (M, Irena Prudil, 59-86) – mieli kobyłczanie. W relacjach wspomnieniowych peryferyjna egzystencja i „czasy kobyłkowsko–zielonkowskiej sielanki" po latach okupacyjnej grozy i w nowym pejzażu stalinowskiej Warszawy, jawią się jako rodzaj campowego *locus amoenus*:

> Pamiętam, że któregoś wrześniowego, gorącego popołudnia w Zielonce poszliśmy z Mironem i Anią Szulc do pobliskiego lasu, narwałyśmy jarzębin, chmielu, jakichś traw. Rozebraliśmy się prędziutko i ustroili w girlandy, pióropusze i czerwone korale. Rozbrykani w nagrzanym, pustym

lesie wpadliśmy w jakąś euforię; śpiewaliśmy chyba Mozarta, tańczyliśmy, niepomni ponurej rzeczywistości (M, Teresa Chabowska-Brykalska, 97).

Idylliczna była sceneria (i scenografia) i intelektualna atmosfera domu Czachorowskich.

Swen wynajął tam dwa pokoje, oraz dużą oszkloną werandę, która w lecie służyła jako pełen światła i powietrza pokój, w zimie ze względu na trudności z ogrzaniem musiała być zamknięta. Podobnie jak później u Mirona, w mieszkaniu Swena specyficzny nastrój robiły postaci drewnianych świątków, bukiety schnących ziół i polnych kwiatów, a przez okna widać było ogród i dawny lasek, w którym teraz powstało jedno z podwarszawskich letnisk. Dużą atrakcją pobytu w Kobyłce stanowiły piękne spacery po okolicznych polach i lasach czy zagajnikach, między innymi w stronę pobliskiego „Domu nad łąkami" Nałkowskiej. Rozpoczął się więc – w kilka lat po wojnie – „sławny" okres Kobyłki. Miron i Lech Emfazy przebywali teraz u Swena w Kobyłce całymi dniami i nocami, wspólnie pisząc, dyskutując, szukając rzadkich ziół na okolicznych polach (M, Stanisław Pruszyński, 36-7).

Chodziliśmy z Mironem na kobyłkowskie odpusty, by kupować gliniane koguciki–gwizdawki, kolorowe ptaszki na gumce i barany ze złotymi rogami. W peryferyjnym pejzażu Wołomina kręciła się w niedzielę karuzela – pokryta malowidłami panien, w białych ślubnych sukniach, łabędzi i jeleni na tle gór oraz księcia Pepi skaczącego w odmęty Elstery. Można było postrzelać do papierowych róż i wygrać różnobarwne baloniki lub słonia z fajansu. Miron lubował się w takim otoczeniu. Pławił się w nim.

Wtedy też zaczęło się u niego zauroczenie folklorem wsi przykobyłkowskich. Te pola z dziewannami, opłotki chałup pełne floksów i mieczyków, jałowców i świątków, polnych kapliczek, były dla niego niepowtarzalne. Krzyże przydrożne, wiejskie kościółki, koślawe studnie z drewnianymi wiadrami – wszystko go zachwycało. Zdeptaliśmy dziesiątki kilometrów piaszczystej ziemi mazowieckiej w poszukiwaniu madonn, frasobków, krzywych Nepomucenów, ukrzyżowanych Chrystusików, śmiesznych aniołków. Miron olśniony patrzył im w oczy, cmokał z zachwytu, zaprzyjaźniał się z nimi. Na całe życie. (M, Irena Prudil, 78)

Zarówno Czachorowski, jak i Białoszewski – choć każdy na swój sposób – sięgali w swej wczesnej twórczości po tropy idylliczne. W poezji Czachorowskiego znaleźć można wiele rekwizytów, z reje-

stru peryferyjnej sielankowej codzienności, którą wspominają chociażby cytowani wcześniej przyjaciele. W debiutanckim tomiku z roku 1958 zatytułowanym *Echo przez siebie*, a i w wydanym w tym samym roku tomie *Ani litera ani ja*, nie mówiąc o następnych – chronologia tomików jest zawodna: w latach kobyłeckich napisał Czachorowski tak wiele, że jeszcze długo przedrukowywał swoje teksty z tego okresu w kolejnych tomikach[92] – mamy wiele poetyckich obrazów budowanych z użyciem topiki idyllicznej.

Jacek Łukasiewicz w recenzji z debiutanckiego tomu próbując znaleźć klucz do poetyki wierzy Czachorowskiego, pisał: „zbyt małą może uwagę zwróciłem na «sielankę»; nie mam zresztą zaufania do tego nurtu współczesnej poezji, której patronuje Czechowiczowski liryzm”[93] . Nietrudno się dziwić awersji krytyka: po Październiku’56 sielanka na różne sposoby w swej zbanalizowanej, sentymentalnej postaci pojawia się w debiutach artystycznych, nie tylko literackich. Dość wspomnieć malarstwo „arsenałowców” albo filmy takie jak *Niewinni czarodzieje* czy *Ewa chce spać*. Stała się niezwykle popularną formą wiersza, o czym zaświadczają tomiki Mariana Ośniałowskiego i przede wszystkim Jerzego Harasymowicza. Ale popularną właśnie w swej skonwencjonalizowanej postaci: jako rodzaj aktualizacji tradycji wiersza pozwalającego zdyskontować nie tylko przypisaną mu poetyckość (wyradzającą się w poetyczność) ale i prawo do tonu kameralnego i do prywatności głosu (zamienione w poezji chociażby Harasymowicza na sentymentalne sobiepaństwo). Rzecz jednak w tym, że „sielankowość” Swena Czachorowskiego nigdy taka nie jest.

Mamy więc wiersze z cyklu *Gęby mazowieckie* z tomu *Echo przez siebie*, albo wiersze jak *Mój portret mazowiecki* (z tomu *Ani litera ani ja*), w których pejzaż konstruowany z sielskich elementów służy budowaniu autoportretu. W wierszach z cyklu *Ogrodzieńce* tematyka podmiejskiej wiejsko-sielskiej codzienności (zapowiadana przez tytuły: „pejzaż drewnianych łyżek”, „sienie konwaliowe”, „owoc z moich piasków”, „mój polny kamień mazowiecki”, „łysobyki złote”,

[92] Na przykład w tomie *Owoc moich piasków* (PIW, Warszawa 1961) pojawia się cykl wierszy *Sonety kobyłeckie* datowany na rok 1952 oraz cykl *Ogrodzieńce* datowany na 1954–58. *Summa strony sonetu* (PAX, Warszawa 1967) datowana jest na lata 1946–1966.

[93] Cytuję za jej przedrukowaną wersja w książce *Szmaciarze i bohaterowie*, Biblioteka „Więzi”, Znak, Kraków 1962, s. 37.

„tryptyk wielkiej dzieży", „werset mazowiecki") znajduje swoją poetycką realizację w konwencji dalekiej od sentymentalnych obrazków rodzajowych czy liryki pejzażowej, choć przynależą do tej formy wypowiedzi właśnie. Są raczej przykładem na odnowienie konwencji gatunkowej, podobnie jak wykorzystujące to samo *decorum* „sonety kobyłeckie" są odnowieniem cyklu sonetowego w poezji polskiej[94].

Świat przedstawiony w wierszach Czachorowskiego, jak na przykład *Żebraczka zielna* z tomu *Echo przez siebie* albo *Kijanki zakutanego* (z tomu *Ani litera ani ja*), gdzie pranie w balii urasta do rangi rytuału, nie poddawał się łatwej egzegezie podług reguł wyznaczających horyzont praktyki potoczności. Właściwa jego poezji kunsztowna komplikacja rzeczy prostych sprawia, że jego twórczość zdaje się zaprzeczeniem cytowanej wcześniej formuły Empsona, opisującej poetykę sielanki: *putting the complex into a simple*, czyli zasady „umieszczania tego, co skomplikowane, w tym, co proste"[95]. Sprzeczność wydaje się jednak pozorna. Empsonowi piszącego o dawnej poezji rządzącej się kryterium retorycznym chodziło nie tyle o prostotę formy wypowiedzi, co o prostotę „wyrazu", czyli „przedstawienia" rzeczy skomplikowanych, o „ubogi" kostium skrywający wytworną duchowość, o sytuowanie zagadnień właściwych dla tematów „wysokich" w „niskim" *decorum*, czyli o wypracowaną prostotę, zatem o prostotę skądinąd zwodniczą. Na tle swoich współczesnych, Białoszewskiego nie wyłączając, Czachorowski jest bardzo, a może nawet najbardziej, nowatorskim poetą. Czytając wiersze takie jak *Wniesienie kolczaste harf*, *Trzykrotny tryptyk z granitu*, albo *Autoportret* (z tomu *Echo przez siebie*), gdzie mamy do czynienia tylko z reminiscencjami Zagłady i wojny (ale nie przywołanymi dyskursywnie, jedynie jako słowa–znaki, echa właśnie!) trudno oprzeć się dziś wrażeniu, że Czachorowski traktuje język podobnie jak to robił Blanchot, Celan czy Nelly Sachs: język nie jest dla Czachorowskiego medium przedstawienia, ale r z e c z ą, autonomiczną i niezależną, czymś, co się składa w „nic", to znaczy, tego poety, nie składa się w coś, co można

---

[94] Por. hasło „Sonet" autorstwa Małgorzaty Semczuk w Słownik Literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E.Szary Matywiecka, Wyd.Ossolineum, Wrocław, 1992, s.1022

[95] W. Empson, Some Versions of Pastoral, Penguin Books. London 1966 *op. cit.*, s. 25.

podporządkować logice reprezentacji c z e g o ś uprzedniego, i przez to narzucającego swój porządek. Jego wiersze to akcje słów nie podporządkowane jakiejś uprzedniej fabularności.

Czachorowski jest poetą bardzo nowocześnie rozumianej alegorii. W jego poezji osłabiona zostaje zarówno funkcja przedstawieniowa, jak też obecność „ja" lirycznego, doprowadzana nieraz aż do jego zaniku. To nie relacja podmiot–przedmiot („ja" poetyckie *versus* świat) staje się mechanizmem organizacji tekstu i ustanawiania znaczeń. Związki między rzeczami (i słowami) w jego wierszach są motywowane inaczej niż w poezji poromantycznej: rządzi w nich sobiepańska logika językowej motywacji i równie samowolna, bo całkowicie indywidualna logika językowej wyobraźni poety. Język jest więc instancją wzajemnych relacji między tym, co w tekście mogłoby uchodzić za reprezentacje jakiejś pozatekstowej rzeczywistości, a tym, co przynależne do logiki czysto poetyckiego obrazu. W jego mazowieckich, sielankowych pejzażach trudno doszukiwać się jakiegoś mimetycznego „podobieństwa" do zgrzebnej i codziennej rzeczywistości. Skądinąd rzeczywistości raz po raz inkrustowanej rekwizytami ze świata sztuki i kultury, zdawać by się mogło mało lub zgoła całkowicie nieprzystawalnymi do podwarszawskiej swojskości, transponowanej w ekscentryczną poetycko wizję, nie mieszcząca się w porządku wyobrażeń, do jakich zapraszały rekwizyty potoczności. Działała tu tradycja poezji dwudziestowiecznej, czyli tradycja odwrotu od paradygmatu romantycznego, to jest odwrotu od postulowanego związku „ja" lirycznego i osoby autora, depersonalizacji liryki połączonej z idącą z nią w parze rosnącą nieprzedstawialnością obrazu poetyckiego. Zarazem odnowienie kryterium retorycznego jako zasady ustanawiania znaczeń (w tym sensie romantyzm okazywał się wyłomem w historii supremacji kryterium retorycznego). W tym zaś względzie sielanka odgrywała szczególną rolę: zawsze była rodzajem retorycznego użycia języka. Już w czasach Wergilego była rodzajem wyrafinowanego literackiego *campu*, triumfem konwencji i domeną uczonej zabawy. „Pasterz literacki – pisze Renato Poggioli – ma w swym herbie nie przezorną i mądrą mrówkę z bajki, harującą przez cały rok, aby przygotować się na odparcie ataków srogiej zimy, lecz niefrasobliwego konika polnego, spędzającego lato na beztroskim tańcu i śpie-

wie"[96]. Kompromitacji i deziluzji idyllicznych *modi* dokonywał Shakespeare w swej campowej komedii *Jak wam się podoba*. Sztuczność języka pasterzy, ich afektacja uczuciowa i erudycja, brak związku realiów literackich z prawdziwymi trudami wiejskiego życia – nie ulegały wątpliwości dla współczesnych Teokryta, Wergiliusza, Shakespeare'a czy Pope'a. Alegoryczność przedstawień poetyckich dla czytelników *Eklog* czy wcześniej *Idylli* była czymś oczywistym, ale była ona jeszcze zwielokrotniona przez jaskrawe odejście od realizmu, które instalowało postaci z sielanki w czystym *decorum* i nie pozostawiało wątpliwości co do charakteru przedsięwzięcia. Owa sztuczność i brak realizmu od XVIII wieku począwszy raz po raz ściągały krytykę na autorów idylli. Poggioli cytuje zalecenia, jakie w tym względzie dawał poetom jeszcze skłonnt do kompromisu Boileau, który ciągle akceptując kryterium retoryczne, domagał się, aby „sielanka była «naturalna» w literackim znaczeniu" ale cytuje też późniejsze o ponad pół wieku utyskiwania Samuela Johnsona. Alegoryczność reprezentatywnej anegdoty sielanki – jak pamiętamy, wspomniany już Hans Robert Jauss określa alegoryczny styl jako *beauté inutile*: brak jakiegokolwiek odniesienia tego, co w poetyckim przedstawieniu, do rzeczywistości – jest czymś modelowym dla późniejszego alegorycznego stylu, jaki w liryce europejskiej datuje się od czasów Baudelaire'a, a po nim Mallarmégo. Czachorowski wielu swoim rówieśnikom musiał wydawać się autorem ekscentrycznych i wykoncypowanych tekstów.

Czachorowski posługiwał się tropami idyllicznymi, ale nie był sielankopisarzem – był nowoczesnym poetą. W jego wierszach *beauté inutile* pozostawało co najwyżej *w* służbie poetyckości nowego typu, w którym przymus czy nawyk przedstawienia zostaje zastąpiony alegorycznym, figuratywnym użyciem języka. Często Czachorowski uczytelniał jednak swoje wiersze, rezygnując, radykalnie założonej wierszu autonomii języka: domniemana logika poetyckiej wypowiedzi odsyłała do greckiego bądź biblijnego mitu, albo mitu kultury po prostu, znoszącego w czasie i w przestrzeni „lokalną" logikę przyczyny i skutku w budowaniu semantyki tek-

[96] R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, Zagadnienia Rodzajów Literackich, t. 3 (21), s. 42.

stu i dającego porękę własnej, uprzedniej wobec tekstowej, semantyczności. Na przykład, datowana na luty 1957 roku *Canticum canticorum* z wydanego w roku 1960 tomu *Białe semafory* (skądinąd Pieśń nad pieśniami jest jednym z najbardziej nasyconych topiką pastoralną tekstów literackich) jest swobodną parafrazą, albo raczej wariacją na temat tego kanonicznego tekstu. Podobnie, wydrukowany w tym samym tomie (i dedykowany Arturowi Sandauerowi) poemat *Cynobrowy poeta*, datowany na 1 maja 1949 roku, to jakby wariacja na temat losu artysty, z aluzją do biografii Van Gogha. Tekst stanowi pole gier intertekstualnych: znajdujemy pogłos wczesnych wierszy Ważyka, *Pastorałek* Tytusa Czyżewskiego i fraz Józefa Czechowicza. Ten wiersz, wprowadzający ton wyspekulowanej, ale zarazem i jarmarcznej cudowności, ma skierować czytelnika w dość egzotyczną w roku 1949 podróż.

Poezja Czachorowskiego sytuowała się w kręgu tradycji polskiego wiersza awangardowego a w sferze przedstawieniowej rezygnowała z tradycyjnej opisowości. Stawiała opór w tym względzie[97]. Czachorowski chętnie uniezwyklał, mityzował i uwznioślał swoje mazowieckie pejzaże. Słowa–hasła, znaki wysokiej a zarazem egzotycznej w realiach lat stalinowskich kultury, słowa „mityczne", obciążone historią swojego sensu, niczym zwrotnice kolejowe przestawiały tok „kobyłeckiego" wiersza Czachorowskiego, wysyłając skład pociągu w miejsca, zdawałoby się, rozkładem jazdy nieprzewidziane. Jako poeta nowoczesny Czchorowski był już wyposażony w ogromną dozę swobody w tym względzie, w wolność *bricoleura*. Ten, kto pracuje w języku, mityzuje w nieskończoność. „Skoro mit jest słowem, to wszystko, co podpada pod wypowiedź, może być mitem" – pisał prawie w tym samym czasie Roland Barthes[98]. Zresztą miał też na podorędziu mitotwórstwo pojęte bardziej tradycyjnie, jako codzienność, przez którą prześwituje „niezmienny schemat mitu" (jak z kolei pisał

[97] Jacek Łukasiewicz we wspomnianej recenzji pisał, że poetyki „świat został poszatkowany i potraktowany solipsystycznie" (30), a konstrukcja wiersza ma odwzorowywać „kształt osobowości" (s. 30), „wewnętrznej mitologii" (s. 39). Zwracał uwagę na „stylistyczne zdobnictwo" i „retoryczność" tej poezji. Istotnie: to retoryczność, ale nowocześnie już, bo językowo motywowana.

[98] R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 239.

Tomasz Mann w przedmowie do powieściowego apokryfu *Józef i jego bracia*). Taka praktyka mityzowania była od dawna stosowana przez literaturę dwudziestowieczną, także przez literaturę polską[99] . W poezji chociażby w poezji wileńskich katastrofistów czy Czechowicza.

Czesto owe mityczne słowa–znaki pochodziły z repertuaru barokowego – barok był dobrze zadomowiony w polskiej kulturze literackiej, a i odnaleźć go można było w kobyłeckim kościele – albo przywoływały tak dostojny kontekst jak sztukę starożytnej Grecji, mistrzów włoskiego albo holenderskiego malarstwa, czy historię literatury. Czachorowski chętnie sięgał po technikę kolażu łącząc elementy z najróżniejszych porządków:

bakczyseraj
salomea
bociany
w kości zgrzebnej
jeleń niesie rozmaryn

po italiach
chodzą flety
bo gdzieżby
do Italii
salomea
śle wierzby

(…)
strof grodzieńce
lilie wieńce
chwalebno
anioł z drewna
nike wieczna
partenon

– z datowanego na 1958 *Tryptyku alabastrowego* z tomu *Białe semafory*. Czachorowski chętnie wystawiał na próbę czytelników nieoswo-

[99] Por. A. Brodzka, *Proza*, w: *Literatura polska 1918–75*, cz. 2 *1933–44*, Wiedza Powszechna, Warszawa, 1993, s. 537 i n.

jonych z logiką śmiałej, arbitralnej, bo językowo motywowanej metafory. Często owe znaki kultury pojawiały się w niczym niemotywowanym zderzeniu, jako odlegle od siebie realności, jak choćby w pierwszej części *Cynobrowego poety* zatytułowanej „ucieczka z miasta”:

przez czerwone pola odchodzi
niewołany
niewołany
chude jabłko
kolibka
bardzo miętowy żal

trójkątem jak gondolą
niwołany niewołany
w smukłym deszczu
jak pędzlem arles

to nie dmuchawce trójkątne
zwątpiły w ofiarę pyłu
płoną gwiazdy i chrząszcze
zapomnij zapomnij bracie
nazbyt sepiowo i pochmurnie
z księżycem dzieckiem w głąb przez asfalt
cień cynobrowy
niewołany
trójkątny kształt

wszystko ci jedno
jaki obłok
z asfaltu wędką wyratujesz
bo obojętnie jakie miasto
hiacyntem kwitnie
łuk za murem

hej weselni
spleceni
na weselnych strunicach
otwórz złocienie znad lety
kwitną wysokie na pępkach
zapomnij piaskowy garguło

Czachorowski jest także autorem napisanych w Kobyłce nowatorskich próz, do których klucza interpretacyjnego dostarczają tropy i kody pochodzące z interesującej nas tradycji[100]. W każdej z nich materię literacką stanowi detalicznie opisywana codzienność i najprostsze sprawy, którymi żyje społeczność, a które urastają do rangi wysokiego „literackiego" tematu. Pierwsza z nich, *Transformator triumfalny*, opowiada o rzekomym cudzie, jaki wydarzył się w podwarszawskim, polsko-żydowskim miasteczku, i o wynikłym z tego powodu komicznym *qui pro quo*. Epifania boskiej obecności w scenach znanych nam z mitologii często przecież miewała podobne następstwa. Akcja opowiadania umieszczona jest jeszcze przed wojną i tylko motto, jakie kładzie autor – werset z Apokalipsy („Zaiste, przyjdę rychło. Amen / I owszem, przyjdź, Panie Jezusie!") – wyznacza interpretacyjną ramę modalną, w której opowiadanie staje się w istocie elegią, opowiada o świecie, którego już nie ma i o sprawach ludzkich, dla których zabrakło dobrej interpretacji. Po wojnie chyba trudno było samemu Czachorowskiemu (chłopcu wychowywanemu przez macochę, dewotkę i antysemitkę, uczniowi dwóch szkół zakonnych i niedoszłemu seminarzyście[101]) uznać koniec świata polsko-żydowskich miasteczek za epifanię dnia Sądu Bożego. Motto z *Apokalipsy* można uznać za znak ironicznej komplikacji: gdy próbujemy zinterpretować to, co się stało, w perspektywie religijnej czy metafizycznej, to, co opisywane, zyskuje znamiona absurdalne, zmienia się w szydercze, tragikomiczne *qui pro quo*. Podobnie, elegijna perspektywa wyznacza styl lektury zakończonego trenem na zagładę warszawskich Nalewek opowiadania *Kość z krzewu gorejącego*. Samo opowiadanie kończy się bluźnierczą skargą szaleńca ocalałego z pożaru getta.

Z kolei *Dziady bródnowskie* przynoszą opis Zaduszek (w pierwszej części są kolażem mowy słyszanej w tłumie cmentarnym) i libacji bródnieńskiego lumpenproletariatu (ta część będąca w nie

[100] Chodzi o opowiadania *Transformator triumfalny* (datowane: Kobyłka 1953) *Dziady bródnowskie* (datowane: Kobyłka, 13 XI 1954) oraz *Kość z krzewu gorejącego* (Kobyłka, listopad 1954) wydrukowane dopiero w zbiorze *Pejzaż gnojnej góry,* PIW, Warszawa 1968 .

[101] O tym epizodzie biografii Swena mówi Hanna Czachorowska w rozmowie z Januszem Maciejewskim.

mniejszym stopniu stylizacją literacką daje portret mowy mieszkańców warszawskiego przedmieścia). Drobni handlarze, żebracy, niebieskie ptaki i bajzelmamy, złodzieje, nożownicy i kurewki niczym dawni pasterze odbywają pojedynki na przyśpiewki. Pokątni królowie Bródna i Zacisza żyją w kazirodczych związkach i rozgrywają rodowe waśnie niczym antyczni bohaterowie. Można by pomyśleć, że to wygnani i zdegradowani dawni bogowie (twarz Złotego Jędrka, alfonsa, ma proporcje „z wieku Hellenów", czytamy) – odprawiają swoje misteria. Ich kulminacyjnym punktem jest rytualny seks obwieszonej nagrobnymi ozdobami starej dziadówy i złowionego przez nią w tańcu nieszczęśnika, młodego chłopca. To nie była literacka nobilitacja tandety i podmiejskiego folkloru (jak pisała Marta Wyka, w jednej z nielicznych recenzji z książki Czachorowskiego, porównując jego prozę z dokonaniami Stanisława Grzesiuka[102]), to było zejście w *humus* kultury.

Liczne motta, jakimi autor opatrzył poszczególne części opowiadania, odsyłają do kanonicznych tekstów i autorów – do *Apokalipsy*, *Pieśni o Rolandzie*, do Anatola France'a, Tomasza Manna, Guy de Maupassanta. Co znamienne, w tok opowiadania włamane są prześmiewczo spreparowane wypisy z Ilii Erenburga, Dostojewskiego, Gorkiego i Balzaka, Arnolda Zweiga, Uptona Sinclaira, Romain Rollanda. Zatem z wyjątkiem może Dostojewskiego – aluzje do twórców zalecanych podówczas jako mistrzowie wielkiej, realistycznej prozy. Ten zabieg zdaje się czynić z opowiadania Czachorowskiego – podówczas obrazoburczego zarówno ze względu na temat, jak i na sposób jego realizacji – nietypowy głos w dyskusji nad formułą realizmu. Opowiadanie jest więc jeszcze czymś innym, niż jest: staje się terenem literackiej polemiki. Jak pamiętamy, William Empson uznał satyryczną *Operę żebraczą* Gaya za ironiczną wersję *pastoral*: zmiana pasterskiego kostiumu na plebejski, nie stroniący od wulgaryzmów realizm przedstawienia, parodystyczny zamysł, miały zaświadczać o zasadności takiej kwalifikacji. Do opery Gaya bliżej o kilka lat późniejszym *Osmendeuszom* Białoszewskiego, osadzonym w podobnych, co cmentarne opowiadanie przyjaciela, realiach.

[102] M. Wyka, *Proza Czachorowskiego*, „Nowe Książki" 1969, nr 15, s. 1046.

W wierszach Białoszewskiego z debiutanckiego tomu natrafiamy na liczne pastoralne obrazy. Mamy tu podmiejski „ogród rajski" z *Ballady z makaty* – „a wszystkie pory/ w rajskie szczypiory/ w drzew kalafiory", wołomińską budkę z piwem, jak szopka betlejemska przyciągającą „pasterzy w waciakach" (*Filozofia Wołomina*). Woły i anioły w czechowiczowskim pejzażu w wierszu *Słowa dokładane do wiśniowych wołów*. Zapach sieni warszawskiej kamienicy wywołuje powidok plantacji chmielu w dzień piwobrania (*Zadumanie o sieni kamienicznej*). Ale *novum* tych wierszy w roku 1956 stanowiło to, że przynosiły szczególny zapis peryferyjnej egzystencji – choć oczywiście w tym względzie czynna była szacowna tradycja poetycka. Jak już wspomniałem, dają się one usytuować w tradycji charakteryzowanej wcześniej „idylli własnego «ja»" a szczególnie w jej modelu, nazwanym przez Renato Poggioli „idyllą własnego pokoju". Własny pokój to nie tyle bastion prywatności (bo w owych czasach nie była ona niczym chroniona), ile azyl i nisza gwarantująca spokój potrzebny do kontemplacji i wytchnienia. To *locus amoenus* doby stalinizmu. Wypełniające ową prywatną przestrzeń rytuały i przedmioty: piec „podobny do bramy triumfalnej" (z wiersza *Ach, gdyby, nawet piec zabrali...*), szafa (z wiersza *Sztuki piękne mojego pokoju*) – te przedmioty zmieniają samotnię w prywatne *Sans Souci*: „więc co chwila (…) tańczymy kadryla…/ I tak schodzi mój czas delikatny" – czytamy w zakończeniu. Samotność jest stanem niezbędnym kontemplatykowi. Równie niezbędnym jak powietrze i mitologia poety, która jest tu ni mniej, ni więcej tylko prywatną idyllą przynależności, przynależności do konfraterni, i to nie byle jakiej: ten, kto mówi w wierszu Białoszewskiego, ma świadomość, że oto staje w długim szeregu poprzedników. „Tak/ w mojej pustelni kusi: samotność/ pamięć świata/ i to, że mam się za poetę" (*O mojej pustelni z nawoływaniem*).

Własny pokój to również ekstensja własnego „ja" – u Białoszewskiego, jak wiadomo, podstawowej instancji bycia-w-świecie, i tak rozwielmożnionej na miarę romantycznego poety, dla którego granice „ja" były jedynymi granicami świata. Ciekawe, że skądinąd arcy-antyromantyczny Białoszewski dzieli z romantykami przekonanie o supremacji „ja". Ten paradoks dałby się może wyjaśnić, gdyby przyjrzeć się poezji Białoszewskiego jako demonstracji władzy projektującej i stwórczej „jaźni" poety, czyli gdyby po-

traktować tę poezję jako realizację „zaczepno-obronnego wariantu" podmiotowości[103]. Hiper-aktywność lirycznej persony jest próbą zażegnania sprzeczności, jaką jest istnienie w dwóch rozdzielonych i skonfliktowanych porządkach: subiektywności i świata. Białoszewski zażegnuje ją w sposób najprostszy – unieważniając. Chce być jak dziecko: w zjednoczeniu ze światem. A robak świadomości? Poeta udaje przed sobą, że go nie gryzie. Byt w każdej postaci jest ze swej natury dobry i dobre jest nasze w nim istnienie. „Cieszę się, że myślę" (z wiersza *Autoportret radosny*), znaczy cieszę się, więc jestem: „świadomość jest tańcem radości" – czytamy. Bycie jest radością, ale niebycie – „radością nie do opisania".

Dokonane przez wpływowych krytyków – jakimi byli Jacek Łukasiewicz i Artur Sandauer – odczytania wczesnej poezji Białoszewskiego tyleż wyznaczyły istotne kierunki interpretacji, co zmistyfikowały obraz jego twórczości. Jego wyobcowanie – wybór roli outsidera, owe „szmaciarstwo" podkreślane przez Łukasiewicza[104] czy rzekomo ostentacyjna i podszyta niemal nihilizmem strategia „lumpa" imputowana przez Sandauera[105], był w istocie – jak dziś można wnosić – raczej strategią nieledwie dandysa czyniącego z konieczności cnotę, a już na pewno bardziej estetycznym aniżeli politycznym wyborem. Szczególnie kwalifikacja Sandauera wydaje się nieporozumieniem. Dezynwoltura krytyka idąca w parze z dobrym samopoczuciem mecenasa (bo tej zasługi wobec debiutanta nie można mu było odmówić) wyposażała Sandauera w zbyt wielką skłonność do mówienia półprawd o poezji Białoszewskiego.

---

[103] Omawia go Agata Bielik-Robson w swojej ksiażce *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia,* Universitas, Kraków 2004, s. 148 i n.

[104] „Przyznając pewną rację postawie bohaterskiej, większą rację przyznać bylibyśmy skłonni innej postawie, tej nieufnej w stosunku do samej siebie, tej ze śmietników wybierającej gotowe elementy i próbującej zbadać ich przydatność, tej której bardziej pasowałaby nazwa «szmaciarskiej» (...) Taka postawa «szmaciarska» jest bardzo ważna u poetów 56" — pisał Łukasiewicz w książce *Szmaciarze i bohaterowie*, s. 109.

[105] Białoszewskiego był dla Sandauera „kombinacją artysty z lumpem". Krytyk zanadto wzorował się na Sartre'owskim odczytaniu Geneta, z jego studium *Jean Genet – comedien et martyr*, które przywoływał w swoim artykule (*Poezja rupieci*, „Kultura" [Warszawa], 1966, nr 29-30). „Białoszewski nie jest oczywiście kryminalistą, ale postawa jego jest podobna". Cyt. za: *idem*, *Samobójstwo Mitrydatesa*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 121, 127.

To nie była ani poezja człowieka z „marginesu”, ani „poezja rupieci”: Białoszewski był dandysem i tęsknił do rzeczy pięknych, choć z konieczności musiał poprzestawać na rupieciach. Zdaniem wspominających poetę, nie miał on w sobie nic z lumpa. Nie była mu też właściwa, przypisywana mu (i podpowiedziana mu) przez Sandauera, fascynacja brzydotą i tandetą.

> Otóż Białoszewskiego fascynują przedmioty kalekie i zdezelowane, zapuszczone i zakurzone. Na pozór jeszcze jedna apoteoza „powszedniości” owa podłoga, to przecie «leżąca strona boga naszego powszedniego- zwyczajnych dni”. Przy bliższym wejrzeniu okazuje się, że przedmiot tym bardziej go fascynuje, im bardziej jest zaniedbany

- pisał Sandauer.

Przeciwnie. Zarówno Białoszewski, jak i Czachorowski uprawiali kult piękna.

> Poetycka młodość Mirona była, jakby kompensacyjnie wobec dotkliwej nędzy bytowania, bogata, barokowa, obwieszona klejnotami metafor, rozlewna, wielosłowna. Tak samo pisał przyjaciel Swen-Czachorowski, to była poetyka kultywowana w kręgu młodych poetów z Kobyłki. Nie od razu posłuchał naczelnego i bezwzględnego postulatu Ludwika [Heringa – M.Z.]: skrót, zgrzebność, by nie rzec – pospolitość[106].

Nie była to również owe „codzienne piękno”, szekspirowskie *daily beauty*, gdzie indziej – na przykład w *Wiklinie* Staffa – zapraszające do nieco sentymentalnych sakralizacji zwykłości. Widoczna w *Obrotach rzeczy* fascynacja tym, co w zasięgu wzroku i ręki, a co było na ogół zwyczajne, codzienne i rudymentarne, zdaje się mieć nieco inną przyczynę. Jest nią doświadczana niezwykłość czy niesamowitość rzeczy zwyczajnych. Tego rodzaju kwalifikacja jednoznacznie naprowadza na Freudowskie *unheimliche*, ale w tym przypadku mamy do czynienia z jego – by tak rzec – wariantem pozytywnym. Białoszewski zdaje się fenomenologiem tego, co po Freudowsku należałoby nazwać *unheimliche der gevöhnlichkeit,* ale akurat narzucający się trop Freudowski jest tu fałszywym tropem. Właściwszą w tym wypadku interpretację *unheimliche* jako dziw-

---

[106] H. Kirchner, *Tworzenie Mirona. Nowe źródła biograficzne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, Wyd. IBL PAN, Warszawa 1993, s. 257.

ności podsuwa zajmujący się kategorią „zwykłości" Stanley Cavell: stanowi ona pokłosie filozofii sceptycyzmu, znajdującej swoje nowsze wcielenie w filozofii języka, jaką znajdujemy w pismach Wittgensteina. Nowoczesny sceptycyzm wyposaża język jako narzędzie naszej potocznej komunikacji w umiejętność a nawet pragnienia podważania i kwestionowania samego siebie, a tym samym zdawania sprawy z surrealności realnego, czyli nieoczywistości tego, co rzeczywiste. W takim oglądzie świat staje się dla nas problematyczny – co Kant określa mianem „skandalu filozoficznego"[107]. Tym, co budzi trwożną uwagę bądź graniczącą z podziwem fascynację, jest już sama epifanijna s c e n a z j a w i a n i a s i ę, aura towarzysząca zdarzeniu. Zjawianie się zwykłej rzeczy we właściwej sobie formie, naturalnej i jakby koniecznej, a przecież nagle nieoczywistej i stawiającej opór naszej o niej wiedzy (zarówno wiedzy naocznej, jak i wiedzy już wcześniej zdobytej a pozwalającej na rzeczy owej asymilację), od czasów Hoffmansthala staje się reprezentacją nowoczesnej epifanii[108]. Nie inaczej epifania wydarza się w *Obrotach rzeczy*. I jak zawsze zjawianiu się rzeczy dopomaga obecność podmiotu[109]. Podmiot okazuje się niezbędnym katalizatorem współdziałaniem, współobecnością, bo „ja" jest nie tylko miejscem manifestacji *principium individuationis*. Również jego kosmiczną ekstensją: „Jesteśmy rozgwiazdami. // Nie odgrodzeni

---

[107] S. Cavell, *The Uncannines of the Ordinary,* w*: idem*, *In Quest of the Ordinary: Lines in Scepticism and Romanticism*, Chicago University Press, Chicago, 1988. „Uważam – pisze Cavell – że to, co w filozofii uznaje się za sceptycyzm (myślenie Kartezjusza, Hume'a, Kanta) sprowadza się do relacji, w jakiej znajdujemy się ze światem, z samym sobą, z innymi, z językiem, relacji skądinąd zapisanej pod różnymi postaciami w literaturze: u Szekspira, w «milczącej melancholii» i «cichej rozpaczy» Emersona i Thoreau, w zalecanym przez Wordswortha «beznamiętnym» spojrzeniu na samego siebie, w «perwersji» Poe'go. Pytanie, dlaczego literatura i filozofia zdają się o sobie wzajemnie w tym względzie nic nie wiedzieć, zaprzątało mnie od zawsze", s. 154.

[108] Nowoczesną epifanię charakteryzuje Ryszard Nycz w książce *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 41 i n.

[109] O epifanii jako „dostarczycielce *mocy afirmującej* w świecie odczarowanym" i związanej z nią nieodłącznej w tradycji judeochrześcijańskiej „woli uczestnictwa" podmiotu i „potędze widzenia jako władzy *dopełniającej* sferę ontologii" pisze Agata Bielik - Robson we wstępie do: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, PWN, Warszawa 2001, s. L i n. Rozwija ten temat w ksiażce *Duch powierzchni*, s. 126 i n., 343 i n.

od niczego./ Rozgubieni" (*My rozgwiazdy*). W *Nocach nieoddzielenia* podmiot j e s t współistnieniem. „To z moich piersi wyrastają/ schody rzeczywistości. (...) Uderz mnie/ konstrukcjo mojego świata!!" (*Moje Jakuby znużenia*). Białoszewski dopomaga zjawianiu się rzeczy, bo nie przestaje cieszyć się tym fenomenem i nie przestaje się nim dziwić. „Dziwię się/ i dziwię siebie/ i komentuję wciąż żywoty otoczenia" (*O mojej pustelni z nawoływaniem)*. Wspomniany przez Aleksandra Wata podział prac zakładał, że dziwienie się było rzeczą filozofów, a podziw przynależał poetom. Mniej więcej od czasów romantyzmu ten podział został zniesiony: „Nam tylko patrzeć, dziwić się i sławić" - pisze sentymentalny Kajetan Koźmian w pieśni szóstej *Balonu*. Owo zdziwienie odnosi jeszcze konwencjonalnie do godnych podziwu przedmiotów „wysokich" zaczerpnietych z retorycznego *decorum* (w tym wypadku do „płci lubej"). Romantyczny poeta poetycką adorację przyrównywał do „właściwej dziecku zdolności do podziwu"[110]. Ale poeta romantyczny stał się filozofem. Skądinąd w służbie miłego sobie absolutu, absolutu Piękna domagającego się adoracji, ale adoracji nie pozbawionej trwożnego podziwu, czyli podziwu zaprawionego zdziwieniem właśnie. Romantyczne piękno zaczyna lubować się w estetyce wzniosłości, gdzie owo trwożne zdziwienie odgrywa funkcję niebagatelną jako kategoria obecna w dociekaniu natury doznania estetycznego. W spojrzeniu Mickiewiczowskiego podmiotu w *Sonetach krymskich* zdziwieniu światem naturalnych przedmiotów i zjawisk towarzyszą na przemian zachwyt i trwożny podziw. Poromantyczny poeta chętnie lokuje się w tej estetyce, choć bardziej aniżeli jego poprzednicy zmęczony stale rosnącym poziomem intelektualizacji dyskursu na ten temat, gotów jest opowiedzieć się za spojrzeniem „naiwnym". Piękno – powiada Josif Brodski - odziera rzeczywistość z sensu. Stając w obliczy czegoś, co przyprawia cię o zachwyt, nie pytasz, co to znaczy, wystarczy ci, że to jest. Białoszewski chce być dzieckiem podziwu tak właśnie naiwnie rozumianego.

Z j a w i a n i e s i ę rzeczy nie onieśmiela podmiotu, nie wpędza go w lęk czy konfuzję, nie zagraża mu utratą autonomii czy suwerenności, nie prowokuje do sprzeciwu czy do manifestacji poznawczej bezradności w obliczu obcego porządku. Rzeczy w sce-

---

[110] S. Coleridge, *Biografia Literaria*, rozdział I, London, 1817, s. 15. Korzystałem z internetowego wydania www.manybooks.net/authors/coleroqg.html

nie zjawiania się opromienia aura pozytywnej wzniosłości i chodzi o to, by owo zjawianie się znalazło w mowie poety nie byle jaką reprezentację, ale reprezentację na miarę zwykłości przybierającej formę misterium:

Jakże się cieszę,
że jesteś niebem i kalejdoskopem,
że masz tyle sztucznych gwiazd,
że tak świecisz w monstrancji jasności,
gdy podnieść twoje wydrążone
pół globu
dookoła oczu
pod powietrze.
Jakżeś nieprzecedzona w swoim bogactwie,
Łyżko durszlakowa!
(*Szare eminencje zachwytu*)

W wierszu tym piec „też jest piękny", piękny, gdy wieczorem „wpływa w żywioły obleczeń monumentalnych". W *Podłogo, błogosław!* obecność podłogi, jej barwa i faktura, „buraka burota" jawi się w kolejnych odsłonach, w perseweracjach i obocznościach. Białoszewski pisze swoje *Metamorfozy*. Każde, coraz to bardziej modlitewne określenie rzeczy, jest tylko śladem tego, czym zdaje się jej istota. W tym pościgu zmianie ulega status ontologiczny: z rzeczy staje się „słowem koncertującym" – właściwy jej porządek istnienia, podobnie jak przedmiotu w wierszach Czachorowskiego, okazuje się porządkiem języka, czyli porządkiem późnej alegorii. Ale i to zdaje się nazbyt nieudolną formą znaczenia. W końcu próba wysłowienia przechodzi w inkantację, w modlitewny zaśpiew.

To – dodajmy – przedstawienie obecne na rozmaite sposoby w poezji od czasów romantyzmu: obok poezji udręczonej delektacji tym, co niesamowite i budzące lęk, pojawia się odświętna, epifanicznie hymniczna (*vide* Novalis), ale także i ironiczna poezja, zapis wzniosłości negatywnej (*vide* Baudelaire), inspirowana przez „dziwienie się rzeczom" – właśnie tym najprostszym. To Wordsworth pisze o „dostojności zwykłych zdarzeń"[111]. Od dostojności zwykłych zdarzeń już tylko krok do wzniosłości zdarzeń błahych

[111] Używa formuły „*dignities of plain occurrence*". Cyt. za: P. V. Marinelli, *Pastoral. The Critical Idiom*, Methuen, London 1971, s. 5.

i rzeczy marnych. U Mickiewicza znajdujemy intrygującą replikę na czynione przez przyjaciół namowy, by zwiedził w Smyrnie rzekomy grób Homera: „Ja tam nieciekawy tego! (…) Leżała tam [u wejścia do Groty Homera – M.Z.] kupa gnoju i śmieciska, wszystkie szczątki razem: gnój, śmieci, pomyje, kości, potłuczone czerepy, kawał podeszwy starego pantofla, pierza trochę – to mnie się tak podobało! Długo stałem tam, bo zupełnie tam było jak przed karczmą w Polsce”[112]. W tej replice scena zjawienia się w sposób niezwykły rzeczy bardzo zwykłych (tu akurat rupieci właśnie) zajmuje poetę bardziej niż cokolwiek innego. Zwykłe rzeczy – nieznaczące z pozoru i błahe szczegóły staną się wkrótce u Norwida medium najdziwniejszych korespondencji i epifanijnej „dramaturgii rzeczy małych”[113].

Dla autora *Obrotów rzeczy* świat to „magazyn kontemplacji”, miejsce, w którym dzieje się „odpust poezji/ nieustanne uroczyste zdziwienie” (*O mojej pustelni z nawoływaniem*). Znaczące jest (i właśnie pozwala mówić o „idylli własnego pokoju”) to, iż owa „niezwykłość” codziennych przedmiotów, inaczej niż u Freuda albo u Tuwima czy Gombrowicza – by sięgnąć po bardziej swojskie parantele literackie – nie ma w sobie nic złowrogiego ani demonicznego. Nie staje się powodem udręczających repetycji, nie wykoleja sensu i nie wywraca na nice naszej definicji rzeczywistości. U Białoszewskiego niezwykłość nie stanowi miejsca, które jest dziurą w Wielkim Innym, w systemie symbolicznym, za którego pośrednictwem oswajamy świat. Przeciwnie. Czyni rzeczywistość bardziej atrakcyjną i ugruntowuje ją. Za sprawę swej „niezwykłości” rzeczywistość okazuje się przyjazna i zasługuje na to, by być adorowana, budzi podziw, a nie grozę, co więcej – podkreślali krytycy – owa codzienność u Białoszewskiego jest sakralizowana[114].

[112] Cyt. za: D. Siwicka, hasło *Turcja*, w: *Mickiewicz. Encyklopedia*, Horyzont, Grupa Wydawnicza „Bertelsmann”, Warszawa 2001, s. 561.

[113] „Mała rzecz! To rzecz mała?...w pięty poruszeniu, / W korku trzewika duszę widzieć, jak zadziała – To dramaturgia!”, w: *Aktor* (wersja druga), akt I, sc. I, w. 8-14. Owe błahe zdarzenia i szczegóły uczynione przez Norwida w *Czarnych kwiatach* i *Białych kwiatach* ośrodkiem „prostotliwych parabol”, opisuje Ryszard Nycz jako nowatorski „projekt epifanijnego dyskursu” we wspomnianej już książce *Literatura jako trop rzecz rzeczywistości*, s. 90 i n.

[114] J. Kwiatkowski, *Liturgia i abulia*, w: *idem*, *Klucze do wyobraźni*, PIW, Warszawa 1964.

Właśnie gest sakralizacji i towarzysząca mu rytualizacja zwykłych czynności naprowadza na obecne w tej poezji przeżywanie codzienności jako pozytywnie doświadczanej *unheimliche*. Zwykłe przedmioty i zajęcia nie budzą trwożnego zdziwienia, co nie znaczy, że nie jawią się właśnie jako rzeczy wzniosłe: gdy stają się przedmiotem uwagi, wymykają się zdolnościom opisu. Kontemplowanie ich prowadzi do sceny rozpoznania. *Anagnorisis* – czyli rozpoznanie, objawienie, odkrycie – to stary trop, który z tragedii przywędrował do elegii pastoralnej. W nowoczesnej elegii przybiera epifanijny charakter[115] . Warto podkreślić, że elegijne *anagnorisis* jest zawsze czyimś rozpoznaniem, perspektywa podmiotowa w scenie rozpoznania jest zawsze obecna, a elegia okazuje się wyjściową formą subiektywizacji poezji, prototypem wypowiedzi monodycznej, a więc liryki. Elegię uczynili swoim ulubionym gatunkiem romantycy i ową monodyczność upatrywali w refleksyjności, stanowiącej wykładnik obecności „ja" lirycznego. Coleridge uznawał elegię za „formę poezji przystojną refleksyjnemu usposobieniu". Może ona – pisał – każdą rzecz czynić swoim tematem, ale – jak podkreślał – nie dla niej samej; zawsze nieodmiennie musi odsyłać ją do poety"[116]. Białoszewski, jak na późno nowoczesnego bądź ponowoczesnego poetę przystało, jest „przedromantycznie" liryczny, a więc nie wylewny czy sentymentalny (często nawet rezygnuje z wypowiedzi monologicznej), ale zawsze subiektywny, a w sposobie tworzenia reprezentacji rzeczy skrajnie upodmiotowiony. Perspektywa elegijna okazuje się także jego perspektywą, nawet jeśli nie zostaje przywołana wprost. Rzeczy są – i to jest wspaniałe! – ale zawsze mijają, psują się, gubią się, niszczą się i są niszczone – dla Białoszewskiego przez lata noszącego się z napisaniem *Pamiętnika z Powstania Warszawskiego* jest to oczywiste. Ale nie tylko istnieją w perspektywie utraty. Zatracają się i na inny sposób.

---

[115] Por. A.F. Potts, *The Elegiac Mode: Poetic Form in Wordsworth and Other Elegist*, Cornell University Press, Ithaca 1967, s. 36i n., a także K. E. Smythe, *Figuring Grief. Gallant, Munro and the Poetics of Elegy*, McGill-Queens University Press, Quebec 1992, s. 11 i n.

[116] Cyt. za: C. M. Schenck, *Mourning and Panegyric. The Poetics of Pastoral Ceremony*, The Pensylvania State University Press, University Park–London 1988, s. 15.

W scenie rozpoznania okazuje się, że domniemana natura rzeczy okazuje się zawsze jeszcze czymś innym. Czy więc aby istnieje? Jeśli istnieje, to nigdy nie daje się uchwycić ostatecznie, a więc istnieje na sposób nieledwie boski, przedstawiany w teologii apofatycznej. Rzeczy ukazują się nam zawsze w swoich „obrotach", a więc w ruchu, w formach niestałych. Ślad tej niestałości istnieje w języku: mówimy przecież, że sprawy przybrały taki a taki obrót, albo że ktoś kogoś wziął w obroty. „Zwyczajnie juryści, nie umieją ręką, więc językiem biorą nas w obroty" – czytam w *Słowniku języka polskiego* zdanie Henryka Rzewuskiego, cytowane jako jeden z przykładów znaczenie słowa „obrót". Witold Doroszewski kwalifikuje „być (znaleźć się) w obrotach" jako „być (znaleźć się) w opałach, w tarapatach". Obrót to także „zmiana kierunku, przebieg, tok (sprawy, rozmowy)". Obrotność to także zwinność, ruchliwość. A zatem rzeczy z j a w i a j ą s i ę w swoich przygodnych formach istnienia. Wszelako majestat tych form istnienia jest nie mniejszy aniżeli majestat rzeczy ostatecznych:

> Nie jestem godzien, ściano,
> abyś mię ciągle syciła zdumieniem…
> to samo – ty – widelce…
> to samo – wy kurze …
>
> *(O mojej pustelni…)*

Pisanie okazuje się więc aktem adoracji, radością. Podmiot liryczny wiersza Białoszewskiego znowu „tańczy" – jak dawni poeci wspominani przez Aleksandra Wata. I poezja Białoszewskiego staje się misterium, rytuałem pochwalnym, apoteozą. W *Obrotach rzeczy* słychać głos ekstatyka tańczącego przed majestatem rzeczy powszednich. Ten ton nie zmienia się wiele i w kolejnych jego książkach, choć nigdy nie będzie już tak wyrazisty[117].

„«Szmaciarz» nie może sobie pozwolić na optymizm w stosunku do swojej sztuki i do samego siebie" – pisał w cytowanym wcześniej szkicu Łukasiewicz. Ale ta obserwacja, jak można wnosić z tego, co już zostało napisane, nie stosowała się do Białoszewskiego!

---

[117] „Twórczość – pisze Balcerzan – to «radość mnożenia wszystkiego przez wszystko», czytamy w *Próbie dopasowania się* – w *Rachunku zachciankowym*. Radość dziecinna i wyrafinowania jednocześnie" (s. 239).

W odróżnieniu od Różewicza, Czycza, Bursy czy „turpistów" pokolenia' 56, akurat mitologia poetycka Białoszewskiego jest mitologią pozytywną i choć nie wpisuje się w owe dezawuowane przez Balcerzana „idylle natchnień lirycznych", to współtworzy idyllę procesu pisania jako współuczestnictwa w d z i a n i u s i ę świata. A ta z kolei, w przypadku kogoś, kto „ma się za poetę", wydaje się tylko konsekwencją idylli samego bycia:

Najpierw zszedłem na ulicę
schodami, ach wyobraźcie sobie,
schodami.

Potem znajomi nieznajomych
mnie mijali, a ja ich.
Żałujcie,
Żeście nie widzieli,
Jak ludzie chodzą,
Żałujcie!

(*Ballada o zejściu do sklepu*)

Można by powiedzieć, że pastoralnym *otium* staje się sam tekst jako zapis doświadczeń. Nic więc dziwnego, że Białoszewski nie odżegnuje się od roli poety. Przeciwnie! – przypisuje je sobie. Zdaniem Edwarda Balcerzana, tutaj strategia poetycka jest nawet strategią „arcypoety": „u źródeł strategii arcypoety znajduje się tolerancja «wobec wszystkiego, co jest»"[118] – powiada Balcerzan. Oczywiście! Bowiem poczucie zadomowienia w świecie wyposaża podmiot Białoszewskiego w coś więcej aniżeli poczucie bezpieczeństwa: „wszystko, co jest", może stać się przedmiotem działania poetyckiego, więc obszarem znajdującym się w gestii poety, poddanym jego władzy. Dodajmy, że u źródeł strategii Arcypoety znajduje się nieodmiennie postać Orfeusza. Symbolizuje on poezję w ogóle, ale od początku także poeci pastoralni uważają go za swego protagonistę[119]. Orficką wiarę w magiczną, szamańską moc poety

[118] E. Balcerzan, *op. cit*., s. 237. I dalej: „U Białoszewskiego wszystko zasługuje na poszanowanie, ponieważ dosłownie we wszystkim istnieje proces nieustannych metamorfoz, które fascynują i uniemożliwiają rozpacz. (…) bohater Białoszewskiego nie może się wyzwolić spod nacisku olśnień i zadziwień".

[119] Por. R. McGahey, *The Orphic Moment. Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche and Mallarmé,* State University of New York Press, New York1994,

i w moc sprawczego języka, owo residuum mowy rytualnej, języka misteriów, znajdujemy u poetów europejskiego renesansu. Taką orficką pochwałą sztuki poety w poezji polskiej jest, stanowiąca przetworzenie słynnej ody *Exegi monumentum…* Horacego, *Pieśń XXIV* Kochanowskiego, w której została zapisana figura metamorfozy powtórnych narodzin („Nie zwykłym, i nie leda piórem opatrzony, Polecę precz…" – Orfeusz często był przedstawiany pod postacią łabędzia) i to narodzin do nieśmiertelności. Nie dziwi wcale, że dla czytelników poezji orfizm wraca echem poprzez poezję Białoszewskiego właśnie. „Trwalsze od spiżu" – tak Irena Urbaniak swoją interpretację wiersza *Ach, gdyby nawet piec zabrali...* tytułuje *Moja niewyczerpana oda do radości,* który – należałoby dodać – jest elegią na opak, niedoszłą elegią, elegią *manque* (skarga, *dirge*, zmienia się w hymn pochwalny, w inkantację będącą afirmacją). Powodem i legitymacją do nieśmiertelności, zdaniem Urbaniak, jest stosunek do języka jako „niewyczerpanego" źródła[120]. Tytuł szkicu jest metaforyczny, autorka nie wspomina o tradycji orfickiej, ale jej intuicja jest trafna: nowoczesna, pomallarmeańska wykładnia orfizmu zakłada, że poeta jest „piszącą wierszem inteligencją", język wiersza „śpiewającą tajemnicą" (tajemnicą, bo rezygnuje z przedstawiania), a sama poezja – figurą utraconej całości, czyli utraconego uniwersum, w którym niegdyś rozbrzmiewała muzyka sfer[121]. Muzyka sfer w *Obrotach rzeczy* rozbrzmiewa, gdy „Cecylia gra na maglu" w *Tryptyku pionowym*[122]. Ale i pobrzmiewa tęsknota za Całością: stół nastręcza okazję do napisania wier-

---

C.M. Schenck, *op. cit.*, s. 2 i. n, s. 58 I n. „Orfizm – czytamy w pracy Schenck – jest ogniwem między platonizmem i pastoralnością, między poezja mitu arkadyjskiego a nowoczesnymi odmianami pastoralnego wiersza o inicjacji" (s. 20).

[120] W zbiorze *O wierszach Mirona Białoszewskiego*, pod red. J. Brzozowskiego, Łódź 1993, s. 43.

[121] Pierwsze określenia są autorstwa H. Friedricha z jego książki *Struktura nowoczesnej liryki*, PIW, Warszawa 1978, s. 153, drugie R. McGaheya, *op. cit.*, tłum. W. Feliksjia, s. 130.

[122] Dla każdego, kto zna *Hail! Bright Cecilia* „brytyjskiego Orfeusza", Henry Purcella, do tekstu *Ody na dzień Świętej Cecylii* Nicolasa Brady'ego, głoszącego pochwałę muzyki stanowiącej pogłos niebiańskiej harmonii, aluzja wydaje się czytelna. Sprawę jednak komplikuje to, że dalej czytamy: „Święta Cecylia w politurach,/koło–manuał–emmanuel/– wał– interwał – fuga" Więc może chodzi o któryś z utworów chorałowych Carla Philipa Emanuela Bacha, a może

sza o znaczącym tytule *Stołowa piosenka prawie o wszechbycie*. W wierszu *Sól konstrukcji* morskie fale zdają się koncertować muzyką Bacha, a poeta, niczym Orfeusz, nakazuje: „fale!/kładźcie peruki/ ćśśś". „Jestem wszystkimi / i bywam wszystkimi rzeczami" – czytamy w *Liryce śpiącego*[123]. Białoszewskiego z jego poczuciem humoru i niewyczerpaną pomysłowością językowej, balansującego często na granicy przedstawialności i wykorzystującego inkantacyjną siłę ustanawiania znaczących eufonii, z pewnością można nazwać „piszącą wierszem inteligencją". Również i „śpiewającą tajemnicą" powierzającą swą egzystencję lotnej substancji języka, istniejącą w nieustannej oscylacji znaczeń, których migotliwość obrazuje graniczną kondycję Orfeusza, rozpiętą między tym, co dionizyjskie i apollińskie.

Wypada zwrócić uwagę na jeszcze jedno echo tradycji poezji idyllicznej u Białoszewskiego, to znaczy na obecny w jego tekstach żywioł rozmowy. Antyczna idylla często wprowadza dialog, ton konwersacyjny. „Tajemnicza, mistyczno-filozoficzna" – jak zaznacza wydawca, *Ekloga VI* Wergilego jest monologiem Tytirusa (zawierającym przytoczenia cudzych wypowiedzi, szczególnie wieszczka Sylena). W *VII Idylli* Teokryta, Simichidas w narrację wprowadza pieśń swoją i Lycidasa.

Agon – sprzeczka, a najczęściej toczone w zacisznym ustroniu poetyckie zawody pasterzy – staje się figurą sporu rozstrzyganego w cywilizowany, pokojowy a nawet przyjazny sposób i zakończonego wymianą podarunków. Wraz z dialogiem, *agon* wprowadza także język ludzi prostych, ton kolokwialny, ton sprzeczki, deba-

---

imię Cecylia jest wygraną aluzją do nazwy którejś z orkiestr? Na przykład The Saint Cecylia Chorus & Orquestra (istniejącej od 1906 roku) albo Orchestra dell' Akademia Nazionale de Santa Cecylia (od 1908) – Bialoszewski mógł mieć płyty z utworami syna J.S. Bacha w wykonaniu którejś z nich.

[123] Edward Balcerzan tak komentuje ten cytat: „Powraca W s z y s t k o: fundament strategii arcypoety. U Białoszewskiego wszystko zasługuje na poszanowanie, ponieważ dosłownie we wszystkim istnieje proces nieustannych metamorfoz, które fascynują i uniemożliwiają rozpacz (...) [Białoszewski] usiłuje dopasować się do Wszystkiego. (...) Jego «arcypoezja» nie domaga się uznania w swej wyjątkowości, próbuje natomiast być teorią «wszechpoezji», (...) teorią powszechnego doświadczenia poetyckiego, które nie stawia wymagań wykraczających poza codzienność", *op. cit.*, s. 238. i 242. To konstatacja bardzo pasująca do współczesnego orfizmu!

ty, zwierzenia. Ten rodowód form dialogowych zaciera się w miarę jak do literatury wysokiej są wprowadzane gatunki żywej mowy, mowy ludowej, języka rozmaitych grup zawodowych. Odtąd rolę decydującą zdają się odgrywać inne względy, ale początki idiomu konwersacyjnego w poezji znajdujemy w idyllach Teokryta i eklogach Wergiliusza – podobnie jak pochwałę swojskości: ojczystych stron, rodzimego krajobrazu, własnej okolicy. Rozmówca – oderwany od codziennych zajęć mieszkaniec arkadyjskich ustroni – staje się figurą obywatela, a jego rozmowa figurą debaty ludzi wolnych i szczęśliwych. Wpisana w tekst rozmowa jest wybiegiem, który ma na celu kompromis między dwiema formami życia społecznego: życiem kontemplacyjnym i życiem aktywnym. Pozwala to zamienić idyllę samotności na idyllę rodziny ludzkiej. „Toć jesteśmy ludźmi i stykamy się jedni z drugimi jeno za pomocą słowa" – powiada Montaigne[124]. Inaczej niż w dobie nowoczesności, dla pisarzy renesansu i ich czytelników było czymś oczywistym, że *pastoral* jest przykładem alegorycznej wypowiedzi i ma na względzie etyczne cele[125].

> Stanowisko Montaigne'a jest jasne: w ostatecznym rozrachunku nie ucieka on przed społecznością ludzką w ogóle, lecz przed „poddaństwem i zobowiązaniem"; tym, co mu drogie, nie jest samotność jako taka, lecz fakt, że umożliwia ona koncentrację, i koniec końców, lepsze komunikowanie z innymi. „Zaprzątam się sprawami państwa i świata najchętniej, kiedy jestem sam". Samotność jest sposobem a nie celem; w wypadku Montaigne'a rodzi ona większą towarzyskość[126].

Im bliżej współczesności, dialektyka samotności i wspólnoty staje się coraz bardziej frapującym problemem, przybierającym postać aporii[127]. Dla Rousseau – zauważa Todorow – samotność jest skarbem pozwalającym uniknąć pułapki alienujących mechanizmów

[124] M. de Montaigne, *Próby*, przeł. T. Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1957, t. 1, s. 87. Ta uwaga Montaigne'a dotyczy odpowiedzialności za słowa. Cyt. za: T. Todorow, *Ogród niedoskonały, Myśl humanistyczna we Francji*, przeł. H. Abramowicz, J.M. Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 133.
[125] A.V. Ettin, *op. cit.*, s. 3.
[126] T. Todorow, *op. cit.*, s. 133.
[127] Esej z roku 1983 *Solidarność i samotność* Adama Zagajewskiego jest jednym z ostatnich przykładów.

życia światowego. „Człowiek opinii", czyli człowiek „światowy" – pisze Rousseau w *Emilu* - zawsze kroczy w masce. To, czym jest, zdaje się dla niego niczym; wszystkim - to, czym zdaje się być. Można by rzec, że to Rousseau po raz pierwszy zarysowuje różnicę między *être* i *paraître*. Z drugiej zaś strony tenże Rousseau - już w nowoczesny sposób - czyni innego gwarantem jednostkowej podmiotowości: „człowiek uspołeczniony zawsze się jakby odnajdując poza sobą, umie żyć tylko w opinii drugich i z ich to oceny czerpie całe, chciałoby się powiedzieć, poczucie swego istnienia"[128] – czytamy w *Rozprawie o pochodzeniu nierówności między ludźmi*. Rousseau udaje się uniknąć aporii: samotność, stan kuszący obietnicą samowystarczalności, ale i niosący lęk, a także postrzegany jako *de facto* niemożliwy, staje się „ukochaną samotnością", bo sprzeczność znajduje swoje szczęśliwe rozwiązanie. Samotność okazuje się tylko pozorną samotnością, bo dla człowieka piszącego stałym substytutem obecności innego staje się obecność czytelnika w pisanym tekście, tekst zaś staje się substytutem bezpośredniej komunikacji. „Pisanie jest taką paradoksalną działalnością, która wymaga ucieczki od innych, po to by pełniej się z nimi spotkać"[129] – powiada Todorow. Romantycy – dodajmy – w istocie o tyle wnieśli tu coś nowego, że zakwestionowali możliwość porozumienia. Podmiot Mickiewiczowskiego wiersza *Do samotności* czuje się „wygnańcem w oboim żywiole" – tak w świecie upragnionej samotności, jak i poza nim. Sobą jest więc tylko w swoim tekście, ale przecież pisze go powodowany przez język, który – jak to z kolei możemy przeczytać w słynnym ustępie „Samotność, cóż po ludziach…" z Wielkiej Improwizacji, traktującym o języku właśnie – jest instancją zwodniczą, zamazującą i kaleczącą intencje mówiącego: zawsze znaczy coś innego, niż mówi. Czy zatem substytut może zastąpić oryginał? Ten jeśli bywa dostępny, to tylko bez pośrednictwa języka, jak o tym czytamy w wierszu *Rozmowa wieczorna*, w utopii komunikacji bezpośredniej, pozakodowej, pozwalającej „duszę prosto w duszę przelać" (*Rozmowa*)[130].

---

[128] Cyt. za: T. Todorow, *op. cit.*, s. 107.
[129] *Ibidem*, s. 138.
[130] To Mickiewicz. Odziedziczone po romantykach przez poetów Młodej Polski marzenie o komunikacji „pozakodowej" przedstawił Jan Prokop w szkicu *Od*

Dla poety *stricte* nowoczesnego, jak – na przykład – dla awangardowego Przybosia nieprzezroczystość języka przestaje być problemem i usprawiedliwia rację bytu poety, ale samotność jest czymś niepożądanym, a wkrótce, na szczęście, niemożliwym: współtwórcza obecność innego, czytelnika – zresztą poety *in spe* jest czymś założonym i spodziewanym, kulminuje w utopijnej wizji społeczeństwa artystów.

Dla Białoszewskiego–debiutanta pisanie jest rodzajem rozmowy, choć nie dzieli on wcale entuzjazmu bliskich mu w końcu awangardowych poprzedników (może właśnie dlatego, że jego karykaturą okazał się optymizm właściwy dla modelu komunikacji założonej w poezji socrealistycznej):

> Ostatecznie – mówię z ludźmi.
> Nie piszę dla samych szaf.
> Więc bądź – ja! – garbaty
> Garbem pokory przed ziomkami
> i garbem porozumienia.
>
> (*O mojej pustelni…*)

Jak widać, rozmowa jest skażona ułomnością porozumienia, ale w *Obrotach rzeczy* żywioł rozmowy już narasta, staje się notowaniem mówienia, które zewsząd się „sypie i sypie" (*Zadumanie o sieni kamienicznej*), i z tomiku na tomik nabiera też nowych sensów: zwykła rozmowa stanowi alegorię towarzyskości, ale i dialogu politycznego – w latach, kiedy powstawały wiersze Białoszewskiego znajdującego się w zaniku bądź ukryciu. Upublicznienie zwykłej „domowej" rozmowy i „domowego" wymiaru ma swój rewers w postaci „udomowienia" sfery publicznej, zwłaszcza „udomowienia i uzwyczajnienia idei kultury"[131]. Owo uzwyczajnienie jest w istocie synonimem demokratyzacji. Białoszewski jest rzadkim ptakiem w romantycznej, arystokratycznej, obciążonej ziemiań-

---

retoryki nadmiaru do utopii pozakodowej, stanowiącym rozdział książki *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 32 i n.

[131] „Udomowienie idei kultury" to sformułowanie Emersona. Stanowi realizację Emersonowskiego ideału demokracji intelektualnej i koncepcji „zwykłości" jako społecznego *habitas.* Ta i jej podobne romantyczne koncepcje demokratyzacji kultury omawia w swojej książce cytowany już Cavell.

skimi sentymentami kulturze, w której plebejskość zawsze spychana była do rezerwatu wstydliwej gorszości. Tymczasem u Białoszewskiego na ustawionej na przedmieściu karuzeli kręcą się panny madonny z płócien Rafaela, obok śpią współdomownicy – „mieszkańcy secesji", praski pejzaż nasuwa skojarzenia ze starożytną Mezopotamią, na straganach stoją baranki „w koronach oryniackich", wiszą „kożuchów złote Homery", korba magla zatacza „koło – manuał – emmanuel / wał – interwał – fuga", suszące się prześcieradła rozwiesza na strychu „święta Weronika".

Owo uzwyczajnienie obejmuje także praktykę dykcji poetyckiej – i nie bez przyczyny. Język Białoszewskiego uchyla się wzorom mowy wysokiej i uporządkowanej. Uchyla się językowi – mówiąc z miłoszowska – o „dobrze ustawionym głosie", czyli dykcji jasnej i zrozumiałej, tej, w której nie słychać zmagań z trudnościami przekładu z obcego i wyobcowującego nas świata rzeczy na język podmiotu obdarzonego zdolnością samowiedzy. I już w debiutanckim tomie można domyślać się, że za tą praktyką stoi filozoficzna podejrzliwość jej autora.

> Jedno z pierwszych stwierdzeń Cavella w *Must We Mean What We Say?* głosi, że nie wiemy tego, o czym myślimy, ani tego, co chcemy powiedzieć, i że zadaniem filozofii jest przywrócić nas nam samym – sprowadzić słowa z ich użycia metafizycznego ku użyciu codziennemu lub też zastąpić pojęciowe poznanie świata poznaniem zmysłowym lub zbliżeniem się do siebie – co nie jest wcale oczywiste i co z poszukiwania zwykłości czyni najtrudniejsze zadanie, jakie spoczywa w ludzkim zasięgu, nawet jeśli (właśnie dlatego) nadal w nim pozostaje: «Żaden człowiek nie jest w lepszej pozycji do posiadania wiedzy niż inny - chyba że sama wola wiedzy jest pozycją szczególną. Odkrycie to jest tożsame z odkryciem filozofii, jako że trudzi się znalezieniem odpowiedzi i stawianiem pytań, do których nikt lepiej nie zna dojścia niż ty sam»[132].

Dla autora wiersza o *Obrotach rzeczy* jest to oczywiste:

[132] S. Laugier, *op. cit.*, s. 99.

A one krążą

I krążą.

Przebijają nas mgławicami.

Spróbuj schwycić
    Ciało niebieskie
    Któreś z tych
    Zwanych „pod ręką"…

A czyj język
    Najadł się całym smakiem
    Mlecznej kropli przedmiotu?

    A kto wymyślił,
    że gwiazdy głupsze
    krążą wokół mądrzejszych?

    A kto wymyślił
    gwiazdy głupsze?

Zadaniem poezji – wedle Białoszewskiego – jest przywrócenie nas nam samym, zagubionych w labiryntach języka przyjmowanego nazbyt bezrefleksyjnie i z nazbyt dobrą wiarą. „Którędy wyjść ze słowa?" – zapytuje Białoszewski (*Nie umiem pisać*): jak wyjść ze słowa, aby dojść do rzeczy i nie zgubić po drodze samego siebie, w świecie, gdzie czyha na nas zarówno niedostatek naszej mowy, jak i obcość rzeczy pochopnie uznawanych za ekstensje nas samych? Zdawanie sprawy ze spotkania bytów wzajem do siebie niesprowadzalnych: choćby dokonywanie „przekładu z parasolki" i „przekładu z materaca" (*Dwa przekłady*) – to zwykła i zarazem najtrudniejsza praktyka dla kogoś, kto jest dziś poetą świadomym swego zawodu[133].

[133] Ryszard Nycz opatruje to formułą przekładu z „faktyczności na wyrażalne" zaczerpniętą z wiersza Białoszewskiego „*…jak to powiedzieć*" z poźniejszego tomu *Oho!* (s. 62). R. Nycz, *op. cit.*, s. 226.

Apelowanie o potoczność jest nieodłączne od tej dozy sceptycyzmu, kiedy świat nas zasmuca, wymyka się nam i kiedy (właśnie dlatego) pragniemy go najbardziej pochwycić i zsyntetyzować (na tym właśnie polega najbardziej niecna część naszej kondycji). To, co zwykłe, nie jest oczywistością; krzyżuje się ze sceptycyzmem, z „niepokojącą dziwnością tego, co zwykłe"[134].

[134] S. Laugier, *op. cit.*, s. 100.

„Śpiewając w twoim języku moją melodię”

Zapoczątkowane przez Białoszewskiego myślenie o poezji, mimo całej osobności jego poetyki uchylającej się łatwym imitacjom, znalazło swoją kontynuację. Stanowi ją poezja innego, „podwarszawskiego” – otwockiego tym razem – poety, Piotra Sommera, debiutującego w roku 1977 tomem *W krześle*. I u Sommera trafiamy na ślady idylli, choć są one jedynie dalekim pogłosem. Senny pejzaż z elegijnego wiersza *Papierówki* albo domowy Otwock to *locus amoenus*:

Jasne plamy akacji
W ciemnej zieleni sosen.
Domy z desek i stacja –
Nasz stary Otwock

Właściwie nie taki stary – zaledwie przedwojenny
(wojna była przed laty, pewnie się kiedyś dowiesz),
z wielkimi dłońmi kasztanów i troszeczkę senny
(szczególnie kiedy słońce prześwieca przez listowie),

z okiennicami na oknach, tam gdzie mieszkał Jurek,
i trzeszczącą werandą, która wiele wie,
i mrówkami, znajomymi z piaszczystych podwórek,
co gromadziły złote pyłki słońca całe dnie.

Czy zauważyłeś, że Otwock
prawie rymuje się z sosną?
(*Otwock*) [135]

---

[135] Wiersze cytuję, jeśli nie zaznaczam inaczej, za wydaniem: P. Sommer, *Nowe stosunki wyrazów*, A5, Poznań 1997.

Rutyna życia codziennego zasługuje na to, by stać się przedmiotem „małego traktatu o niesprzeczności" (wiersz o tym właśnie tytule). Zwykłość podobna tej, którą znajdujemy u Białoszewskiego (domowa krzątanina, życie rodzinne i to, co się przytrafia najbliższym, przyjaciele i ich sprawy, melancholia podwarszawskiego „świdermajera" – pozostałości po polsko-żydowskich letniskowych miasteczkach, jakim były przed wojną dawne Otwock, Józefów, Sulejówek), w nie mniejszym stopniu daje się wywieść z idylli prywatności. Z kolei jeszcze lepiej aniżeli w przypadku Białoszewskiego zwykłość służy strategii, którą można by nazwać strategią poetyckiego polegania na sobie. Owo poleganie na sobie sprowadza się do sceptycyzmu właśnie: do prymatu ironicznego modelu egzystencji podmiotu mówiącego. Ironicznego, bo w przyjętej tu perspektywie rzeczy nie są takie, jakimi się wydają. Na przykład to, co prywatne i co publiczne, przyjmuje formy zamienne. Prywatny głos może stać się powszechnie podzielanym nie z racji przypisanego mu autorytetu czy miejsca, z którego przemawia, ale dlatego, że wyraża wspólne nam wszystkim emocje i „to, co najskrytsze, zawsze staje się w końcu najbardziej publicznym"[136]. Zwykłość i zwyczajność może okazać się równie dobrą rękojmią dla poety i jego mitologii, co tradycyjnie istniejące na ten temat, uroczyste i wzniosłe wyobrażenia (także i te maskowane nowocześnie brzmiącą retoryką literackich awangard):

Opis pogrzebu, opis ślubu,
Starzenia się i odgrzebywania wspomnień–
I z tej bezradności wyrazić na koniec
głęboką wiarę w sztukę,
w słowo pisane?

(*Przed snem*)

---

[136] R. W. Emerson, *Poleganie na sobie*, cyt. za: S. Laugier, *op. cit.*, s. 101. W poezji amerykańskiej, której idiomatyczność (dostrzeganą na tle poezji polskiej i europejskiej) stara się przeszczepiać Sommer, osobowość poety – „imperatora z własnego nadania" (Emerson) była temperowana przez świat praktykowanych cnót republikańskich. Cavell dowodzi, że Emersonowskie rozumienie demokracji pozostaje żywe w tradycji literackiej Ameryki, i Sommer, anglista i tłumacz dwudziestowiecznych Anglosasów, jako poeta, zdaje się realizować. „Demokracjo, nie mam na ciebie pomysłu:/ mam cię w głowie i w brzuchu – jesteś ciężkostrawna,/ zasadnicza starucha, chciałbym cię wreszcie urodzić,/ dać ci ten bon towarowy na życie i niepodległość" (*Habeas ossa*).

Uparta pojedynczość głosu immunizuje na pokusy mowy uzurpującej sobie autorytet i roztaczającej jego uroki. Uzurpacją wydaje się tu zarówno mowa nazbyt celebrująca samą siebie, jak i mowa nazbyt skora do anektowania naszej idiomatyczności. Ale pojedynczość nie sprowadza się jedynie do kontestacji. Ma pozytywnie określać naturę przynależności do wspólnoty i stopień mojego przyzwolenia na bycie jej częścią:

> Dziś pierwszy raz od miesięcy stanęło na jednej paczce.
> Tak brzmi to chyba najlepiej, gdy forma bezosobowa
> sama wpada w ucho, kiedy się samo mówi.
> Do niedawna słowo «my” nie było tak drażniące,
> ale wystarczy wsłuchać się w coś takiego:
> dzisiaj wypaliliśmy zaledwie dwadzieścia sztuk.
> Zupełnie jakby autor poprosił o głos
> żeby przedstawić ramowy projekt konsumpcji na bieżący rok,
> podczas gdy on chce mówić nieproszony.
> Więc trzymaj się chłopcze, trzymaj,
> Pal, ale niewiele, mów ale nienatrętnie!
> (*Higiena*)

Wiele wierszy – tak Białoszewskiego, jak Sommera – dzieje się niejako w obliczu milczącego interlokutora, jest potencjalnym rozpoczęciem bądź repliką. W przypadku Sommera, częściej niż u Białoszewskiego owa replika czy powiadomienie ma charakter ironiczny. Ironia jest tropem agonicznym: ma pomóc zdobyć i zjednać słuchacza czy czytelnika do naszej interpretacji i oceny sytuacji. Ukryta w wypowiedzi intencja chce być podzielana, fortunność (w Austinowskim znaczeniu tego terminu) ma zaowocować wzmocnieniem porozumienia między piszącym i czytelnikiem, a w skrajnym wypadku służyć samoidentyfikacji komunikujących się podmiotów. I ironie Sommera bywają wymierzone w tych, którzy zawłaszczają język jako narzędzie porozumienia i negocjacji. Przede wszystkim mają zdawać sprawę z demokratycznej natury języka, który wyposaża nas, jego użytkowników, w dozę wolności niespotykaną w innych rejonach naszego życia. Pozwala – jak to ujmuje filozof – „powiedzieć wszystko na dowolny sposób”[137]. Ale

---

[137] *„Ta dziwna instytucja zwana literaturą”. Z Jacques'em Derrridą rozmawia Dawid Attridge*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12, s. 180.

pod warunkiem, że przyjmuje na siebie zobowiązanie: zgłasza wolę komunikacji. Komunikacji pojętej także jako apel do wolności interlokutora–czytelnika. Nasza podmiotowość zostaje wyposażona w wolność w „orfickim" polu różnicy między językiem istniejącym w swej potencjalności a jego użyciami. Pisać (i czytać) to instalować się w polu tej różnicy. Eksplorować potencjalne moce języka, ale ich nie wyczerpywać. Pozostawać na granicy, wieść żywot na granicy odpowiedzialności. Odpowiedzialności za swoje słowa, które dążą do tego by być rozumiane, i nie chcą obrażać naszego zmysłu rzeczywistości, ale go czynić bardziej czułym narzędziem, potęgować doznanie rzeczywistości albo je uśmierzać, ale zawsze odnosić się do niej jako do rzeczy pierwszej. W perspektywie obecnej w tych wierszach wolność niesie ze sobą ryzyko, bo łatwo tu o nieporozumienie – ktoś może nie odczytać zbyt „cienkich" ironii, albo odczytać je niezgodnie z naszymi intencjami –chodzi więc o to, by poszerzać pole językowego manewru, a nie by przekraczać granicę języka:

> Gdzie jesteśmy? W ironiach
> których nikt nie chwyci, krótkotrwałych
> i nieakceptowanych, w trywialnych puentach
> które kwitują metafizykę niedorzecznym
> detalem, w piątku, co wypada
> na piątego listopada, w mnemotechnice dni.
> Można dać przykład i można to przyjąć
> Na wiarę, kocią łapę na gardle.
>
> I lubi się jeszcze pewne słowa i te, za przeproszeniem
> Składnie, które udają, że coś je ze sobą łączy.
> W tych międzysensach zawiera się cały człowiek,
> Włazi tam, gdzie widzi trochę miejsca
> (*Niedyskrecje*)

Jak wolno wnosić z lektury wierszy Sommera, nie tylko nie warto z tej wolności rezygnować, ale – co więcej, obrona tej wolności winna skłaniać uczestników komunikacyjnej wspólnoty do tolerowania nadużyć „Jego Rozwiązłości języka" (*Jego Rozwiązłość*). Nieporozumienie jest ojcem porozumienia i prowadzi do płodnych niespodzianek. Zdaje się nieuniknione. Tu wraz z wierszem Sommera, który jest miniaturowym traktatem o istnieniu poprzez język, wkraczamy na teren filozofii języka. „Jego Rozwiązłość ję-

zyk” posiada cesarską władzę stwarzania nam rzeczywistości tu i teraz, i zarazem bycia zawsze gdzie indziej. Wyjęzycza nas i przejęzycza: jest przemieszczaniem sensu, który uwalniając się od osiągniętych form gramatycznych, określoności znaczenia, dzieje się poza nimi. Jego pozytywność, zawładnięcie nową postacią znaczenia, nigdy nie spełnia się bezpośrednio i nigdy całkowicie. Niewyczerpywalny niczym morze i stale w ruchu niczym *perpetum mobile*, zawsze jest poza, jest swoim własnym zewnętrzem (w stosunku do jednostkowej, tej akurat, tu i teraz w nim zrealizowanej wypowiedzi) – otwierając usta, nigdy nie możemy za nim nadążyć, zawsze jesteśmy spóźnieni:

> przejęzycza mnie.
> Bo ja to przecież
> on, od ucha do
> ucha, wszerz i w głąb,
>
> i może w lot
> do morza, więc: topiel
> oka, a potem szybko:
> usta.

Sprzyjająca mimetycznemu przedstawieniu „wzrokocentryczna” perspektywa, charakterystyczna dla nowoczesnej poezji i sztuki (tu: „topiel oka”), zostaje zastąpiona ponowoczesną perspektywą „lingwistyczną”, ustanawiającą śmiałą alegorię, motywowaną czysto językowo, alegorię kapryśną – bo motywowaną konceptualnie(tu: „usta”).

To lotność języka pozwalająca na tworzenie najdziwniejszych skojarzeń konstytuuje przestrzeń naszej wolności i umożliwia manifestację podmiotowości. Ale zarazem rzeczywistość, która jawi nam się w języku wyrażającym nasze doświadczenie rzeczywistości, stawia językowi nie mniejszy opór w nazywaniu aniżeli wysiłkom naszego rozumu w próbach jej racjonalizacji. Literatura zawsze jest „spóźniona”: opis zawsze następuje po fakcie, co więcej, jako czytelnicy sporządzonego przez siebie opisu dziejącej się rzeczywistości zawsze mamy poczucie *esprit d’escalier*. To poczucie fiaska jako nienadążania wytwarza w nas zarówno język, nad któ-

rym nie jesteśmy w stanie zapanować („Ja nie to chciałem powiedzieć!" – wzdycha bohater Gombrowiczowskiego *Ślubu*), jak i nigdy dość wyartykułowana przezeń rzeczywistość. Ta ostatnia zawsze jest skażona dojmującą obecnością braku: albo jawi się nam jako niewyraźna i niezrozumiała, złożona z luźno powiązanych ze sobą elementów, mętna i trudna do zdefiniowania, albo aż nazbyt i nieznośnie zrozumiała, ale nie nasza własna. Albo jest „czystym bezsensem bełkocącego kosmosu", albo światem Formy – alienującym porządkiem symbolicznym. Stan pustki i trwogi, pragnienie zniesienia sytuacji obcości i zaleczenia lęku spowodowanego poczuciem porzucenia w naszym istnieniu – to skłania do „zalęknionego zawieszenia obecności «ja» wobec samego siebie".[138] Zamykamy się na naszą „dziejowość" (czyli czasowość), a dziejowość (będąca tym samym, co Bycie), jest – jak powiada Heidegger – „sposobem, w jaki jesteśmy".[139] Język, a poezja w szczególności, odgrywa ważną rolę w uśmierzaniu tego lęku i w otwieraniu się na Bycie. Mowa jest domostwem Bycia, a poeci i filozofowie są jej stróżami. To do poety przede wszystkim stosuje się metaforyczne określenie z *Listu o humanizmie*, mówiące o tym, że człowiek jest „pasterzem Bycia". Ten, jak go nazywa Richard Rorty, „sentymentalny pastoralizm Heideggera"[140], zasługuje na osobną analizę, ale w tym wypadku stanowi kwestię poboczną. Za sprawą pracy poety w mowie dokonuje się jawność Bycia: poeta „stanowi Bycie poprzez słowo". Język rozjaśnia istnienie, choć zarazem określa strukturę naszego poznania. Dzięki niemu możliwy jest ten rodzaj przekładu, o który tak zabiegał Białoszewski – przekład „z fak-

---

[138] G. Poulet, *Myśl nieokreślona*, przeł. T. Swoboda, Wyd. KR, Warszawa 2004, s. 274. Tak, zdaniem Pouleta, wygląda relacja między naszą wywłaszczoną z siebie podmiotowością a światem wedle Heideggera.

[139] M. Heidegger, *Holderlin i istota poezji*, przeł. K. Michalski, w: *Teoria badań literackich za granicą*, wyb., wstęp, komentarze S. Skwarczyńskiej, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 191. Bycie ukazuje się w swoim j e s t, to znaczy w powtórzeniu. Fenomen powtórzenia przedstawiałem w szkicu *Miłosz, poeta powtórzenia*, „Teksty Drugie" 2001, nr3/4, przedrukowanym w mojej książce *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

[140] R. Rorty, *Czym jest dekonstrukcja?*, „Teksty Drugie" tłumaczenie zbiorowe, przekład A. Szahaj 1997, nr 3, s. 189.

tyczności na wyrażalne". Czyli możliwe okazuje się (opisywane przez Paula de Mana) wyjście z impasu, jakim był trapiący już romantyków skandal rzeczy samej w sobie, poprzez usytuowanie przedmiotu naturalnego jako figury języka w międzypodmiotowej wspólnocie, którą jest język właśnie („mowa dzieje się naprawdę dopiero w rozmowie", a jako podmioty „jesteśmy j e d n ą rozmową, tak dawno jak jesteśmy dziejowi"[141]). Nastroić się na rozmowę to znaczy zestroić się ze światem.

> Czytaj te parę zdań, jakbym był
> obcym, innym
> językiem, którym może wciąż jestem
> (choć mówię twoimi słowami; posługuję się
> twoimi słowami);
> którym byłem mówiąc
> twoim językiem,
> stojąc za tobą i słuchając
> bez słowa,
> śpiewając
> w twoim języku
> moją melodię.
> Czytaj, jakbyś miał słuchać,
> Nie rozumieć

- czytamy w wierszu *nota bene*, zatytułowanym, *Piosenka pasterska*[142]. Między tym, co mówi poeta, a tym, co jego mowa znaczy, nie ma ciągłości. „Nie będziesz czytany do muzyki mowy,/ale do zgiełku rzeczy" (*Korekta*). „Muzyka mowy", na której zależy podmiotowi wierszy Sommera, jest inkantacyjną namiastką owej ciągłości. W inkantacji dochodzi do epifanijnego z j a w i a n i a s i ę mitycznej jedności świata i języka. Ale owa jedność jest zaledwie śladem. W świecie, w którym nastąpiło pęknięcie między językiem a bytem, ciągłość nie jest już możliwa. Obrazy poetyckie nie są reprezentacjami i nie służą dyskursowi. Poezja nie imituje i nie mimetyzuje świata. Słowa są znakami, ale słowa w poezji nie są znakami, które odsyłają do jakichś desygnatów – same znaczą. Tworzą obrazy, ale te obrazy nie są odwzorowaniem jakichś uprzednich

[141] M. Heidegger, *op.cit.*, s. 191
[142] P. Sommer, *Piosenka pasterska*, Fort, Legnica 1999, s. 23.

obrazów, obdarzonych uprzednim znaczeniem. Poezja nie jest ekspresją emocji ani zapisem doświadczenia: sama jest emocją i doświadczeniem – emocją tworzenia obrazów poetyckich i doświadczeniem emocji ich w y r a ż a n i a. W rozmowie ludzkości udział poezji polega na tym, że reprezentuje „wyzwolenie z warunków określających język pozostałych głosów", i wprawia nas w poruszenie nie przez to, że apeluje do naszej chęci porozumiewania się, ale że – jako wypowiedzenie – wprawia nas w zachwyt, sprawia, że „powoduje nami radość samego mówienia" – powiada filozof[143]. Radość z powodu użycia języka, który stale przekracza nasze zdolności jego użycia. „Z trzewi języka wyciągam myśli, których nie pomyślałem i dla których nie miałem słów" – notuje osiemnastowieczny filozof, Georg Christoph Lichtenberg. Nowoczesna refleksja na temat języku zajmuje się eksploracją tak sformułowanego problemu. Poeta po „zwrocie językowym" okazuje się nadal pasterzem, tym razem pasterzem Bycia. W ten sposób idylla powraca do toczącej się przez stulecia Wielkiej Rozmowy o poezji. A czy mit arkadyjski okazuje się mitem prometejskim? Jednak trochę tak – przynajmniej na tyle, na ile mozół, lęk albo bełkot istnienia zostaje nieco uśmierzony, dzięki wysiłkowi poety.

[143] M. Oakeshott, *op. cit.*, s. 290, 294.

Nowoczesnej idylli wersja romantyczna

Trudno pisać o Słowackim idyllicznym inaczej, aniżeli o Słowackim poecie w ogóle, i to od juweniliów, po *Króla-Ducha*. Nie dlatego, że Słowacki jest poetą bardziej idyllicznym aniżeli jego współcześni. Rzecz raczej w alegorycznym charakterze idylli jako tropu. „Alegoria – pisze Wolfgang Iser – ustanawia się w przestrzeni, którą wyznacza dystans pomiędzy znaczącym a znaczonym”[1], a egzegetyczna procedura zależy od wyboru hermeneutyki. Im bardziej owa przestrzeń i hermeneutyka okazują się pojemne, tym bardziej alegoria zyskuje jako narzędzie interpretacji. Historia idylli jako gatunku obfituje w tym względzie w rozmaite możliwości. W tradycyjnej sielance *locus amoenus* ziemski rajski zakątek i jego szczęśliwi mieszkańcy stanowią alegoryczne przedstawienie stanu jedności człowieka i natury, jednostki i wspólnoty, „ja” i świata. I dla Schillera, i dla Słowackiego owa jedność należy do bezpowrotnie utraconego *illo tempore,* czyli do świata ideału. Idylla romantyczna czyni ten ideał przedmiotem nostalgii. Ale nie tylko spogląda w przeszłość. W myśli estetycznej Schillera wpisuje się w projekt poezji „sentymentalnej” i współtworzy projekt dla przyszłości. Ma świadomość komplikacji i przeszkód na drodze do tego celu, uwikłana jest w centralne dla światopoglądu romantycznego i domagające się rozstrzygnięć opozycje między „ja” i światem Natury, czyli podmiotem a przedmiotem, poezją (czytaj fikcją) i rzeczywistością, słowem i rzeczą, przeszłością i teraźniejszością,

[1] O alegoryczności świata sielanki piszą Wolgang Iser, *Renaissance Pastoralism as the Paradigm of the Literary Fictionality*, w: *idem*, *The Fictive and the Imaginary*, John Hopkins University Press, Baltimore–London 1993, s. 34 i n., Andrew.V Ettin, *Literature and the Pastoral*, Yale University Press, New Haven 1984, s. 3 i n.

stanem alienacji i wspólnoty. Z powodzeniem może więc pełnić rolę tropu kluczowego, tropu pozwalającego scharakteryzować ewolucję twórczości Słowackiego i jej usytuowanie w filozoficznej myśli epoki[2].

Dla współczesnego poety (jak chociażby dla Czesława Miłosza) jest dziś czymś oczywistym, że obcuje on z Naturą jako *simulacrum*. Przedstawienie Natury, czyli reprezentacja poetycka „przedmiotu naturalnego" (jak ją nazywa Paul de Man), odsyła nie do rzeczywistości – więc nie do obiektu, ale do innych przedstawień. Początki odczuwania tego stanu rzeczy jako dyskomfortu, jak utrzymuje de Man w swych studiach poświęconych poezji romantycznej, datują się właśnie na czasy współczesnych Słowackiego. Zdaniem de Mana, wiara poetów romantycznych w tożsamość obiektu i jego poetyckiej reprezentacji okazuje się raczej kwestią do restytucji aniżeli czymś danym i przyjmowanym za pewnik. Świadomość separacji między człowiekiem a Naturą czyni ową tożsamość czymś problematycznym. Pooświeceniowa sielanka stanowi próbę zniesienia tejże separacji, czyniąc ową utraconą jedność domeną estetycznego i moralnego ideału i upatrując realizację ideału – jak w przypadku Schillera – nie w nostalgicznie śnionym, mitycznym *illo tempore*, ale w przyszłości. „Tu rajski Eden – pisze badaczka romantycznej *pastoral* – nie jest już początkiem i cofnięciem się, lecz obietnicą i końcem drogi. Nie Arkadią, ale Elizjum"[3].

W tym względzie juwenilia Słowackiego są reprezentatywne dla epoki przełomu romantycznego. Jedność świata usankcjonowana niewzruszonymi prawami Natury została w nich podana w wątpliwość: jego sentymentalna idylla jest ironiczna, świadoma, że należy do świata konwencji, domeny sztuczności i intelektualnej gry. Przedstawienia natury w młodzieńczych sonetach odsyłają do uniwersum filozoficznego epoki już minionej. W juweniliach i w utworach Słowackiego z jego „pierwszego okresu" znajdujemy poetyckie reprezentacje „przedmiotów naturalnych" zgodne z preromantycznym *decorum*, choć sąsiadujące z rysującą się coraz to

---

[2] Tak potraktował idyllę Tadeusz Komendant w studium *Domek i świat*, pomieszczonym w tomie *Upadły czas. Sześć esejów i pół*, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria/, Gdańsk 1996, s. 39 i n.

[3] *Ibidem*, s. 40.

wyraźniej, nową już perspektywą obecności podmiotu i z zaznaczoną jego konstytutywną rolą w poznaniu. Na czym polegała dokonująca się zmiana? Owa rosnąca dominacja podmiotu uzasadniała przejście od myślenia do bytu – po wystąpieniu Kanta – już intencjonalnego. U Schillera czytamy:

> Z niewolnika natury, jakim jest póki tylko ją czuje, człowiek staje się jej prawodawcą, skoro ją sobie pomyśli. Ta sama natura, co go dawniej potęgą opanowywała, teraz jako przedmiot zjawia się przed jego oczyma. To, co dla niego jest przedmiotem, teraz już nad nim nie ma władzy – bo owszem, jego władzy musi już doznawać, aby jeszcze przedmiotem zostało[4].

Poczucie jedności z Naturą bywa wyrażane w odziedziczonym micie i obrazie poetyckim, ale poeta operuje „pustą" retoryką: jeśli owa retoryka nie jest ugruntowana za sprawą religijnych przekonań, pozostaje mu jedynie autorytet pooświeceniowej nauki. Może posiłkować się myśleniem królewieckiego filozofa, który podejmuje wysiłek pogodzenia dwóch już rozdzielonych porządków: świata podmiotu i świata naturalnego, czyli próbę pojednania na terenie estetyki tego, co moralne, i tego, co naturalne.

Romantyzm przydaje skonwencjonalizowanej sielance i steatralizowanemu światu pastoralności nowego wymiaru, dzięki próbie odnowienia założenia dla idylli kardynalnego, iż w Naturze – a przynajmniej, jak chcą wierzyć romantycy, tej nie zbrukanej przez cywilizację – skryty jest także nasz własny porządek moralny, mimetyzujący utracony sakralny ład świata. Ale tu następuje komplikacja nie lada: pojawia się pytanie o to, jak przejść od fragmentarycznej percepcji do odczucia świata w jego totalności, nie mówiąc o trudności ugruntowania przekonania o jedności naszej percepcji, a *de facto* ugruntowania wiary w istnienie metafizycznej Obecności, przesądzającej o istnieniu Całości, czyli ładu świata[5].

Zwątpienie w jedność percepcji prowadzi do niewiary, że nasza percepcja ma inny aniżeli tylko jednostkowy charakter. Pozba-

---

[4] F. Schiller, *Listy o wychowaniu estetycznym człowieka*, tłum. H. Lewestana, Wydanie Redakcji Biblioteki Warszawskiej, Warszawa 1843, s. 126.

[5] Por. L. Kampf, *On Modernism.Prospects on Literature and Freedom*, MIT Press, Cambridge 1967, s. 161 i n.

wiona sankcji prawa powszechnego pozostaje więc zatopiona w prywatności. I tak jest już w romantycznej idylli: „wszystkie mity pastoralne romantyzmu to mity prywatne”[6]. Tym bardziej, że romantycy nie przenoszą ich ważności na świat historii, na świat społeczny, bądź świat polityki: moralny ideał – jak wierzą – może być odnaleziony jedynie w naturze czystej, nie skażonej przez cywilizację. Idylliczne Soplicowo leży w sąsiedztwie „matecznika”, świata dziewiczej natury, ale i ono jest już tylko *simulacrum*: to świat fantazmatów i baśniowych dekoracji, wyobrażenie autarkicznej, ustronnej krainy, złudna wilegiatura od Historii, ale miejsce przecież nie wolne od tak dotkliwej już dla Rousseau obecności „cudzego” spojrzenia, od chorób życia „światowego”, *refugium* ciągle jeszcze wolne od czynnych za soplicowskim horyzontem alienujących mechanizmów życia społecznego i dlatego potraktowane już z ironią, raz po raz poddawane deziluzji.

Odtąd problem, jak zobiektywizować prywatną wizję, pozostaje zatem problemem romantycznego poety, choć akurat u późnego Słowackiego znajdzie swoje rozwiązanie.

Obraz dany w przedstawieniu łatwiej dawał się ugruntować za sprawą wyjątkowości poetyckiego wglądu. Poeta romantyczny jak Coleridge czy Schiller – zauważa Lore Metzger – to ktoś, kto wierzy, że dawna naiwna wizja może być przywrócona nowym aktem rozumienia i że w dziele sztuki poetyckiej odnajdują się wspólnie porządek naturalny i moralny, pozwalając poecie wkroczyć w świat ideału[7]. Poeta dzieli przekonanie Kanta o tym, że wyobraźnia ma wielką władzę w tworzeniu innej natury, z materiału, w który wyposaża nas natura istniejąca realnie. Wedle Schillera, prawdziwy poeta dokonuje poprzez swoją sztukę transformacji i korekty empirycznej realności, tym samym wysuwając się przed autorów starożytnych i ich współczesnych „naiwnych” kontynuatorów, którzy ją jedynie naśladują. Prawdziwy poeta nie jest uzależniony od świata go otaczającego, świata pozoru, świata zdefektowanego, bo poddanego niszczycielskiej władzy czasu. Posiada wgląd w to, co znajduje się pod powierzchnią zjawisk, ma dostęp do nieświado-

[6] P. V. Marinelli, *Pastoral. A Cricical Idiom*, Methuen, London 1971, s. 5.

[7] L. Metzger, *One Foot in Eden. Modes of Pastoral in Romantic Poetry*, University of Carolina Press, Chapel Hill–London 1986, s. 25.

mego, w którym skrywa się „ciemne i niejasne przeżycie Całości”[8], przeżycie jedności bytu i jego doświadczenia, objawione w dziele za sprawą sił intuicji i twórczej wyobraźni.

Tyle koniecznej introdukcji. Jak jednak zobaczymy, wbrew romantycznym utopiom sztuki, poecie niełatwo było opuścić muzeum, ba! – nekropolię obrazów i przedrzeć się do (niegdyś utraconego a teraz ustanowionego na nowo) raju, w którym rozdzielone porządki znajdują formułę pojednania – jak czytamy na przykład u Schillera – „w poetyckim przedstawieniu ludzkości szczęśliwej i niewinnej”[9].

16 listopada 1838 roku Słowacki posyła do druku poemat *W Szwajcarii*. W liście do matki z 20 października 1835 roku, liście, zdaniem badaczy, dotyczącym poematu, pisze, że „czuje potrzebę większej doskonałości”, że rozwinęło się w nim jakieś „nowej piękności uczucie” i że ubiegłoroczne „trzy miesiące spędzone pośród najpiękniejszych widoków przyrodzenia” były dla niego „nauką”. „Uważałem harmonią, która wszystko łączy i nalewa jednym kolorem. Postrzegłem, że sztuka powinna naśladować tę dziwną jedność wszystkiego”[10]. Nie jest jednak wcale pewne, czy to, o czym pisze w tym liście, odnosi się do poematu W *Szwajcarii*[11]. Być może – jak o tym powiada Jarosław Maciejewski – owe deklaracje odnoszą się do zamierzanego (i zniszczonego?) przez poetę poematu „teozoficzno-medytacyjnego”. Tamtego poematu nie mamy, mamy poemat *W Szwajcarii,* który już u współczesnych wzbudził entuzjazm i podziw:

> Drugie [dzieło] jest tak prześlicznie idylliczne a zarazem tragiczne, tak oderwane a zarazem prawdziwe, że nic podobnego o miłości marzonej nie znam w żadnym języku. Są tam takie szklistości, takie przeźrocza, takie bańki tęczane, takie wieńce świeżych wiszni nad główkami śnieżnych gołębi, takie przymilanie się natury szwajcarskiej, nachylania się gór i słupów z lodu ku sercu, które kocha i szczęsnym jest, że

---

[8] L. Metzger, *op. cit.*, s. 21.

[9] *Ibidem*.

[10] Cyt. za: St. Makowski, *W szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*, PIW, Warszawa, 1976 s. 154.

[11] Por. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 111.

> czytając zdarzało mi się wykrzykiwać po sto razy w duszy: „Niech go diabli porwą! Kto po nim potrafi wiersze pisać! Trzeba bezczelnym być, by brać się do pisania wierszy po przeczytaniu wierszy Juliusza!”[12]

Czy jednak Słowackiemu udało się tam zapisać ową „dziwną jedność wszystkiego”, zatem zrealizować skądinąd postulat Schillerowskiej poezji „sentymentalnej”?[13] Szwajcarski poemat Słowackiego jest idyllą niemożliwą, idyllą niespełnioną, chybioną z punktu widzenia założeń estetyki Schillerowskiej (której to estetyki skądinąd Słowacki chyba wcale nie uznawał za własną: bliższa w tym względzie była mu estetyka Rousseau, Gessnera, Chateaubrianda, Lamartine'a czy Byrona). Poemat przez późniejszych czytelników i badaczy uznawany za przykład poezji już „w pełni romantycznej” (przez Juliusza Kleinera, Czesława Zgorzelskiego), a nawet uważany za jedno ze szczytowych osiągnięć Słowackiego (jak sądził Ignacy Matuszewski i jak dziś sądzi Jarosław Maciejewski), jest w istocie poematem arcyromantycznym, co widać, gdy wychodząc poza rodzimy krąg badaczy–admiratorów, zastosujemy wobec niego kryteria sformułowane przez tak wybitnego badacza poezji romantycznej, jak na przykład, M.H. Abrams. W tekście mamy sytuację typową: medytującego narratora usytuowanego w konkretnie poetycko umiejscowionym krajobrazie, prowadzącego rozmowę z samym sobą. W trakcie tego

---

[12] List Zygmunta Krasińskiego do Romana Załuskiego z 18 maja 1840 w: *idem*, *Listy do różnych adresatów*, oprac. i wstęp Z. Sudolski, t. 1, PIW, Warszawa 1991, s. 339.

[13] Dla poety „sentymentalnego” doświadczenie natury w jej „idealnej jedności” (w tym założonej jedności człowieka i natury, jedności myśli i uczucia) jest czymś możliwym, choć jest ona dopiero przedmiotem tęsknoty i poszukiwań. W przeciwieństwie do „człowieka naturalnego (i poety „naiwnego”) w człowieku nowoczesnym naruszona została jego wewnętrzna i zewnętrzna równowaga, nie ma więc mowy o osiągnięciu jedności między ideałem a rzeczywistością, jedności natury i człowieka. Ową jedność można dopiero osiągnąć przez postęp moralny i estetyczny postęp ludzkości, przezwyciężenie społecznych sprzeczności, zlikwidowanie kontrastu między ideałem a rzeczywistością. Aby unaocznić to, wyróżnia jeszcze dwa inne rodzaje poezji „sentymentalnej”: elegię, gdzie natura jest ideałem utraconym i nieosiągalnym, i satyrę, w której ideał zostaje przeciwstawiony faktyczności natury jako przestrzeni alienacji. Por. *Klasycyzm niemiecki. Życie i twórczość Goethego i Schillera*, wybór, oprac. i red. G. Albrecht, J. Mittenzwei, tłum. różni, PIW, Warszawa 1970, s. 274 i n.

soliloqium narrator dostępuje on rozpoznania swego losu, odbywa wędrówkę w czasie i przestrzeni wracając do punktu wyjścia, tyle że poznanie, jakiego dostąpił, doprowadza do zmiany pierwotnych znaczeń poetyckich przedstawień[14]. W przypadku Słowackiego, do zmiany na znaczenia o znaku przeciwnym. Opowieść o dwojgu kochankach, co to zamieszkali pod skrzydłami anioła w alpejskim rajskim ustroniu wśród „wiszni" i słowików, daje się czytać jako alegoryczna opowieść o nostalgii za światem transcendentalnej Obecności i Tożsamości, przedstawienie tęsknoty, która nie znajduje swojego spełnienia. Przeciwnie – w tekście poematu święcą swój triumf nieobecność i nietożsamość, a poemat staje się alegorią stanu separacji: separacji podmiotu nie tylko z Naturą, ale i z samym sobą.

I chyba nic w tym dziwnego, bowiem poemat jest żałobnym rozpamiętywaniem chwil spędzonych z utraconą kochanką. Idylla Słowackiego okazuje się elegią, a każda elegia, od czasów renesansu rozumiana jako wiersz o stracie i pocieszeniu, jest pracą żałoby, jak w swym fascynującym studium na temat historii i poetyki elegii jako formy gatunkowej pisze Peter M. Sacks[15].

W poemacie Słowackiego historia cierpień nieszczęśliwego kochanka, zarazem narratora lirycznego opowieści, i samo jej zakończenie, przynoszące dopełnienie jego losu, stanowi wprost modelową ilustrację źle przeprowadzonej – jeśli zastosować się w tym względzie do zaleceń Freuda – pracy żałoby. W swojej klasycznej rozprawie *Żałoba i melancholia* Freud powiada, że w żałobie dochodzi do głosu libido, rozbudzone w wyniku utraty – śmierci bądź zniknięcia – osoby będącej przedmiotem uczucia. Jest ono zmuszone wycofać swoje przywiązanie do utraconego obiektu i przenieść je na inny, stanowiący jego substytut. W trakcie tej translokacji uczuć obiekt żałoby nadal istnieje w umyśle odprawiającego żałobę tak długo, póki libido nie zrzeknie się swoich do niego przywiązań i tym samym nie stanie się wolne od dawnej uczuciowej

[14] Por. M. H. Abrams, *Structure and Style in the Greater Romantic Lyric*, w: *From Sensibility to Romanticism*, ed. F. W. Hilles, H. Bloom, Oxford University Press, London–Oxford–New York 1964, s. 527 i n.

[15] P. M. Sacks, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spencer to Yeats*, John Hopkins University Press, Baltimore–London 1985, s. 1.

zależności. „Zdrowa" żałoba zatem prowadzi niejako do powtórnej śmierci utraconego obiektu. W żałobie nieudanej, przeradzającej się w melancholię, odprawiający żałobę utożsamia się ze swoim smutkiem, oznaczającym teraz utracony obiekt i zajmującym jego miejsce. Miłość do utraconego obiektu zamienia się w delektację stanem utraty, w rozpamiętywanie, fantasmagoryjne rojenia mające utrzymywać utracony obiekt niejako przy życiu, ale jako utracony właśnie. W tym względzie język literatury staje się pomocnym instrumentem: niegdyś słowa odnosiły się do obecnego obiektu, strata spowodowała, że stał się obiekt dla słów niedostępny i teraz istnieje w języku, który zdolny jest jedynie artykułować stratę. W miejscu, w którym zabrakło ukochanej, w pustce gdzie panuje cisza po niej, zaczyna rozbrzmiewać echo dawnych z nią rozmów, tryska alegoryczna mowa ścigająca substytuty dawnej jej obecności:

> Bez przerwy wygłaszam do nieobecnego mowę o jego nieobecności; sytuacja w istocie zadziwiająca; inny jest nieobecny jako przedmiot odniesienia, obecny jako uczestnik rozmowy. Z tej szczególnej asymetrii rozwarcia powstaje rodzaj nieznośnej teraźniejszości; jestem zatrzaśnięty między dwoma czasami, czasem odniesienia i czasem wypowiedzi: ty wyjechałeś (i na to się użalam), ty tu jesteś, bo zwracam się do ciebie. (…) Nieobecność trwa, muszę ją znosić: będę zatem nią manipulował: przekształcał asymetrię czasu w ciągłe odejścia–powroty, wytwarzał rytm, otwierał scenę języka (język rodzi się z nieobecności: dziecko zmajstrowało szpulkę, rzuca ją i łapie, naśladując wyjście i powrót matki: paradygmat został stworzony). Nieobecność staje się czynnym działaniem, z a a f e r o w a n i e m (które przeszkadza mi robić cokolwiek innego); wytwarzamy fikcję z wieloma rolami (zwątpienia, wyrzuty, pragnienia, melancholie). Ta językowa inscenizacja oddala śmierć innego (…)[16].

Opisany we *Fragmentach dyskursu miłosnego* dramat nieobecności osoby ukochanej jest również dramatem zainscenizowanym w poemacie Słowackiego. O takiej właśnie „nieznośnej teraźniejszości", która czyni go zakładnikiem przeszłości, mówi narrator *W Szwajcarii* (por. cz. I i cz. XXI), i również zderzając retrospekcje z teraźniejszością, „manipuluje nieobecnością" ukochanej. Powołuje do życia teatr melancholii, uciekając się do gier języko-

[16] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 56.

wych, w których tworzy alegorie obecności kochanki; mnoży alegorie, czyli znaki „puste", pozbawione rzeczowych *signifiès*. Tymczasem sam obiekt utracony wymyka się symbolizacji, stanowi dziurę w naszym symbolicznym uniwersum (bo to nici symbolicznego porozumienia zszywają świat podmiotu). Właśnie ta sytuacja bezradności wystawia żałobę na ryzyko przekształcenia się w melancholijne trwanie w związku z utraconym obiektem, ześlizgnięcie się w świat fantazji, co daje pozór dawnego szczęścia. „Praca żałoby – pisze Jacques Lacan – dokonuje się na poziomie logosu, a jej celem jest uporanie się z zaburzeniami libido powstałymi w efekcie niewydolności porządku znaczeń, niewydolności ujawnionej w konfrontacji ze spowodowaną przez śmierć bliskiej osoby wyrwą w egzystencji, w efekcie czego cały uniwersalny system znaczeń zostaje postawiony w stan oskarżenia"[17]. Tymczasem nici symbolicznego porozumienia nigdy nie zszyją nas na powrót z nieobecną i jej nieobecność zawsze będzie doświadczana jako brak. Ale język zaczyna się krzątać, aby ten brak wypełnić i właśnie w naszym języku doświadczenie straty zaczyna żyć własnym życiem, zastępując utracony obiekt. Te słowne inscenizacje nieobecności ukochanej u Słowackiego spotykamy raz za razem: to obrazy dawnych szczęśliwych chwil spędzonych u jej boku, to alpejska natura raz lamentująca, innym razem nabierająca cech cmentarnego krajobrazu, wreszcie płacząca fontanna. Sama ukochana istnieje tylko poprzez swoją nieobecność. Strata naznacza język: miłosna idylla zmienia się w żałobną elegię. Reprezentacje ukochanej przybierają formę alegorii, czyli figury mowy, które, wedle Waltera Benjamina, zakłada niemożliwy do pokonania dystans między reprezentacją a oznaczanym przedmiotem. Alegorycznemu dyskursowi nie ma końca (kres położyć mu może tylko śmierć i nie przypadkiem Walter Benjamin uznaje alegorię za kardynalny trop dla przedstawień śmierci i melancholii[18]): „puste" i nieosiągalne znaczenie

---

[17] J. Lacan, *Desire and Interpretation of Desire in „Hamlet"*, „Yale French Studies. Literature and Psychoanalysis: The Questions of Reading Otherwise" 1977, vol. 55-56, s. 38.

[18] W. Benjamin, *The Origins of German Tragic Drama*, NLB, London 1977. Na ten temat por. R. Stamelman, *Lost Beyond Telling. Representations of Death and Absence in Modern French Poetry*, Cornell University Press, Ithaca–London 1990, s. 52 i n.

zostaje wydane na grę języka, znaczenie jest zawsze niekompletne, cząstkowe, niesatysfakcjonujące, arbitralnie odsyła do jeszcze innej, kolejnej swojej postaci. Sama kochanka przywoływana jest w podwójnej postaci, jest enigmą, niewiele o niej możemy powiedzieć oprócz tego, że jest ikoną wzniosłości i piękna. Jest pokalana i zarazem niepokalana, niedościgła. Prowadzi w poemacie byt czysto alegoryczny.

Jak już o tym była mowa, nieudana żałoba prowadzi do melancholii: dawne przywiązania pozostają nienaruszone. Strata powoduje wycofywanie się libidalnej energii do *ego* żałobnika. Zamiast przenieść ją na przedmiot zastępczy, *ego* identyfikuje się z utraconym obiektem (oczywiście nie z obiektem samym, ale z obiektem j a k o u t r a c o n y m, więc istniejącym pod postacią fantazmatu), i przez władze podmiotu żałobnego własnego zaczyna być traktowane jako jego emanacja[19]. W poemacie mamy do czynienia z formą takiej identyfikacji: narrator nie tylko czyni się depozytariuszem nieobecności kochanki, ale również tak inscenizuje ową nieobecność, aby ją przekształcić w doświadczenie porzucenia. Jego *ego* zwraca się przeciwko temu uwewnętrznionemu obiektowi; wyładowując na nim frustrację, melancholijny podmiot, jak o tym powiada Freud, skłonny jest do deprecjonowania i poniżania samego siebie, życia w syndromie poczucia winy. Jak pisze Barthes – „określa siebie kobieco". Pozostawiony kochanek przedstawia się jako ofiara uczucia i zarazem ofiara dawnej kochanki. Miłość zdolna jest przetrwać śmierć, ale spełnić się może poprzez śmierć właśnie (cz. XXI). Praca melancholii, jak zauważa Freud, utrzymuje utracony obiekt „przy życiu". Tryskające obok górskiej kaskady słów mają wypełnić pustkę po zniknięciu ukochanej, ale w istocie celebrują stan utraty, a w poemacie nawet stratę antycypują. Intencja żałoby poprzedza utratę obiektu: ukochana przed wyprawą do chatki pustelnika, który ma oboje połączyć ślubem, jawi się jako czarny anioł, anioł śmierci, krajobraz wokół zmienia się w cmentarz i nic nie wróży przyszłego szczęścia, „kiedy na palec zimny jak z lodu/ Kładłem pierścionek" – czytamy w części XVII. Kochanek

[19] Co zdaniem Freuda skutkować może „zakłóceniem poczucia tożsamości". Por. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 296.

nie tak kocha swoją wybrankę, jak kocha swoją miłość do niej. Bardziej potrzebuje jej nieobecności aniżeli obecności, bowiem małżeństwo, gwarancja spełnienia miłości, byłoby równoznaczne z zabiciem Pragnienia.

Nic dziwnego: ekonomia Potrzeby i ekonomia Pragnienia dopełniają się, a zarazem pozostają w dramatycznym dysonansie[20].

---

[20] Owo rozróżnienie jest tu może niezbyt czytelne, dlatego warto przypomnieć pokrótce rozumowanie samego Lacana, Słowa, czyli znaki (których istotą jest ich powtarzalność) podstawiają się w miejsce rzeczy, tej jedynej i tylko sobie właściwej, więc niepowtarzalnej, zatem zastępują ją, i tym samym unicestwiają. Język zatem wywłaszcza z bytu, wprowadza to, co Lacan nazywa *manque à être*, naznacza brakiem. Wraz z wkroczeniem podmiotu w język brak instaluje się w bycie podmiotu, ale zarazem uruchomiony zostaje mechanizm indywiduacji i socjalizacji podmiotu. Paradygmatem tej sytuacji jest właśnie wspomniana przez Barthes'a zabawa szpulką, czyli opisana przez Freuda gra *fort/da*. Dziecko nie tylko „zarządza" zniknięcie matki, ale i opanowuje możliwość przedstawienia utraty (wyrzucona i przyciągnięta szpulka, okrzyk Ooo!, czyli naśladowane słowo *„fort*!" [„poszła"!] i radosne *„da"* [tutaj]). Wkracza na teren praktyk symbolicznych: objawia mu się możliwość czynienia obecnym tego, co nieobecne (i odwrotnie) za sprawą znaków.
Świadomość, że przedmiot pozostaje poza zasięgiem słów, które zamiast przywracać dokonują jego anihilacji, i związane z tym poczucie braku wywołuje pragnienie, które nie może być zaspokojone. Lacan tłumaczy ekonomię wiecznego (bo niewyczerpywalnego) pragnienia, wprowadzając dialektykę Potrzeby, Żądania i Pragnienia. Potrzeba jest wyrazem biologicznej konieczności i należy do dziedziny Realnego, królestwa „zasady rzeczywistości", gdzie Pragnienie martwieje w obliczu „Rzeczy" wymykającej się porządkowi symbolicznemu, będącej odpowiednikiem kantowskiej „rzeczy samej w sobie", ale to właśnie dotkliwa obecność Rzeczy prowokuje psyche do otorbiania jej symbolicznymi przedstawieniami (dziecko płacze, bo jest głodne). W porządku wyobrażeniowym Potrzeba przeradza się w Żądanie (porządek wyobrażeniowy jest królestwem „zasady przyjemności", światem fantazji, w którym Pragnienie spełnia się spontanicznie i w którym podmiot zyskuje iluzję integralności; jest własnym konstruktem, który łagodzi zarówno napór Realnego, jak i Symbolicznego (dziecko krzykiem domaga się jedzenia, ale zarazem komunikuje: „daj mi jeść, ponieważ mnie kochasz"). Porządek wyobrażeniowy jest w istocie próbą utrzymywania się „na poziomie logosu", uniknięcia konfrontacji z Realnym (spotkanie z Realnym jest zawsze traumą). Żądanie więc wytwarza iluzję uniwersum znakowego, w którym zaspakajane są potrzeby, natomiast Pragnienie jest nadwyżką, jaka powstaje z równania „żądanie minus potrzeba". Żądanie wytwarza więc pozór zaspokojenia pragnienia, w tym sensie „pragnienie rozbija się o potrzebę". Świat, w którym żądanie nie znajduje swego spełnienia, przestaje być naszym domem. Ale zazwyczaj Żądanie pozostaje niespełnione, i w tym sensie otwiera drogę pragnieniu. Niezaspokojone Żądanie doświad-

Już na wstępie dowiadujemy się, że ukochana jest „zbawioną" i „kochanką", a zaraz potem, że jest „aniołem" i niebiańską dziewicą wprawiającą w modlitewne uniesienie (dwukrotnie powtórzone „Ave Maria!"), ale zarazem ziemianką, wzbudzającą całkiem ziemskie (i zakazane) żądze (scena z pocałunkiem, z podglądaniem w kąpieli, aluzje do aktu miłosnego w lodowej grocie i wreszcie wypowiedziane w zakończeniu części XIV pragnienie, aby „taką jak ty mieć moją – na ziemi"). Można wnosić, że owa podwójność postrzegania należy do istoty melancholijnego podmiotu:

> Melancholik, mimo że odmówiono mu wstępu do pozazmysłowej sfery idealnych form symbolicznych, nadal odczuwa metafizyczną tęsknotę za rzeczywistością absolutną, inną niż ta zwykła podatna na niszczące działanie czasu. Jedynym sposobem na wydobycie się z tego kłopotliwego położenia jest wyniesienie zwykłego obiektu zmysłowego (powiedzmy ukochanej kobiety) do poziomu absolutu. Podmiot melancholijny przedstawia sobie obiekt swoich tęsknot jako wewnętrznie sprzeczny (bo cielesny) absolut. Ponieważ obiekt ten podlega niszczącemu działaniu czasu, można go bezwarunkowo posiąść tylko o tyle, o ile został utracony[21].

Ale u źródła pragnienia melancholika – pisze Slavoj Žižek – leży „pomieszanie utraty i braku":

> o ile przedmiot pragnienia jest pierwotnie i konstytutywnie czymś, czego brak, melancholia interpretuje ten brak jako utratę – zupełnie jakby brakujący przedmiot był czymś, co kiedyś znajdowało się w naszym posiadaniu i co dopiero później utraciliśmy. Słowem melancholia zaciera fakt, że obiektu brak od początku, że jego pojawienie się jest korelatem jego braku, że obiekt ten [nie] jest niczym innym, jak tylko

---

czane jako utrata otwiera drogę językowi. W dzieciństwie, jak to ilustruje gra *fort/da*, chęć wejścia w posiadanie utraconego obiektu sprawia, że podmiot zaczyna mówić. Pragnienie jest zawsze powodowane brakiem i umieszcza się w tym, co symboliczne. Język, który uosabia symboliczny porządek czyli Innego, utożsamiany jest przez Lacana z figurą Ojca (Prawa) i jest siłą kastrującą: słowo zastępuje rzecz (w dodatku rzecz raz nazwana może zostać nazwana inaczej), zmienia ją w znak językowy, który sam z siebie niczego nie wyraża, a jedynie naznacza Brakiem. Pragnienie rodzi się wraz z chwilą pojawienie się braku, czyli tym samym z chwilą wejścia w symboliczny system języka.

[21] S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa" 2001, nr 10, s. 95.

> pozytywizacją pustki czy braku. (…) Paradoks polega oczywiście na tym, że oszukańcze podstawienie utraty w miejsce braku pozwala nam stwierdzić, że jesteśmy w posiadaniu obiektu. Ponieważ nie można stracić czegoś, czego nigdy nie posiadaliśmy, melancholik, w swej bezwarunkowej fiksacji na utraconym obiekcie, w pewnym sensie posiada go w samym fakcie utraty.

Mówiąc inaczej, mamy tu typowo romantyczną inscenizację: „dramat układasz…”, w której nawet to, co rzeczywiste, jest tylko pretekstem dla imaginacyjnego, a imaginacyjne zawsze przybierze formę nieobecnego.

> Nieobecność – jak idąc tropem Lacanowskim zauważa Barthes – jest figurą pozbawienia; jednocześnie i pragnę i potrzebuję. Pragnienie rozbija się o potrzebę: na tym polega obsesyjny fakt miłosnego uczucia. („Pragnienie gorejące, wieczne: lecz Bóg jest wyżej niż ono, i wzniesione ramiona Pragnienia, nigdy nie sięgają uwielbianej pełni”. Dyskurs o Nieobecności jest tekstem z dwoma ideogramami: oto wzniesione ramiona Pragnienia i wyciągnięte ramiona Potrzeby. Bujam się, huśtam między fallicznym obrazem wzniesionych ramion i niemowlęcym obrazem ramion wyciągniętych)[22].

Nie inaczej u Słowackiego: ukochana jest ziemianką i zarazem fantomem, żal po niej nie ma kresu, ale i romans, i żałoba po nim kończą się fiaskiem. Zamiast połączenia w małżeństwie z realną kochanką albo zamiast po udanej pracy żałoby połączenia z duchem kochanki w mistycznym małżeństwie, podmiot cierpi: przeżywa traumę separacji, którą zaleczyć może tylko śmierć, jako ostateczna forma apoteozy kochanki. „Kochać miłość bardziej niż przedmiot miłości, kochać pasję namiętną dla niej samej, od czasów *amabam amare* Augustyna, aż do nowoczesnego romantyzmu oznacza kochać cierpienie i poszukiwać go (…), [kochać cierpienie,] którego granicą ostateczną jest śmierć” – pisze Denis de Rougemont[23]. Tutaj śmierć jest alegorią, i jako taka jest ambiwalentną, dialektyczną, ale niezdolną do syntezy formą re-

---

[22] R. Barthes, *op. cit.*, s. 57.

[23] D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, PAX, Warszawa 1999, s. 38, 35.

[24] Na tę ambiwalencję zwraca uwagę Stamelman (s. 53), wychodząc od uwag Benjamina: „Niezrównany język trupiej czaszki: zupełny brak wyrazu – czerń oczo-

prezentacji[24] : w poemacie reprezentacji tego, co nieobecne (ukochanej), i tego, co natarczywie obecne, czyli bólu po stracie. Ta ambiwalencja dochodzi do głosu i na inny sposób: potajemny ślub miał być przeszkodą w realizacji Pragnienia i figurą śmierci Pragnienia, teraz śmierć staje się figurą spełnienia, skoro staje się dobrowolnym wyborem kochanka, dyktowanym dynamiką powodującego nim Pragnienia. Koło domyka się: śmierć jest ostateczną postacią miłosnego i melancholicznego *jouissance*. Ruch „wzniesionych ramion pragnienia i wyciągniętych ramion potrzeby" kieruje się w pustkę grobu. Falliczna metafora wzlotu ustępuje zwycięskiemu pragnieniu śmierci (Freudowskiemu popędowi śmierci).

„Falliczne wzniesione ramiona pragnienia" – nie przypadkiem są falliczne. Udana praca żałoby ma spowodować, by w trakcie metamorfozy obiektu utraconego odrodziła się seksualność podmiotu, zaburzona przez fakt straty. Konsolacyjne metafory są obrazami jej transfiguracji. Akceptacja nieobecności drogiej nam osoby jest – jak pisze Barthes – figurą kastracji: „zgadzam się opuścić na chwilę innego «bez płaczu», biorę na siebie żałobę po naszym związku, umiem *zapomnieć*" (s. 57). U źródła pracy żałoby leży lęk kastracyjny. Jej pierwowzorem pozostaje potrzeba rozwiazania kompleksu edypalnego: chodzi o przeniesienie uczucia z „zakazanego" obiektu (czyli Matki) na dozwolony. Mówiąc inaczej, pojawienie się Ojca jako „trzeciego" rozbija diadę dziecka i matki i jest warunkiem indywiduacji dziecka, oznacza wyrzeczenie się naturalnego popędu, wyjście ze stanu natury w symboliczny porządek kultury. Ten proces dokonuje się poprzez utożsamienie się z fallicznymi figurami Władzy (zdolnymi konkurować z figurami władzy Ojca, uosabiającego Prawo). Poemat silnie wpisuje się w tekst dzieła Słowackiego jako ilustracja nierozwiązanego kompleksu edypalnego (tłumionej wrogości do ojca, ale i do matki, z którą pozostawał w nazbyt silnym emocjonal-

---

dołów – łączy z wyrazem najdzikszym – rzędami wyszczerzonych zębów" (W. Benjamin, *Ulica graniczna*, przeł. A. Kopacki, Wyd. Sic!, Warszawa 1992, s. 35.

[25] Por. S. Baley, *Psychologiczne uwagi i genezie poematu Słowackiego „W Szwajcarii"*, „Przegląd Filozoficzny" 1921, s. 1-2 (Baley diagnozuje tam bohaterkę po-

nym związku)[25]. Pasywny bohater (na co wskazywali wspomniani już badacze) cierpi po kobiecemu, gdy tymczasem stroną aktywną jest bezimienna: to ona prowadzi podążającego za nią bohatera („Poszedłem za nią przez góry, doliny", „A ona tak mię prowadziła wszędzie"), ona pierwsza wyznaje miłość („pierwsza na kamień wyskoczyła płocha/ I powiedziała mi w głos, że mnie kocha"), to ona przyzywa i odpycha: („I odesłała mnie znów na jezioro, / Łódkę mą – piersią odtrąciwszy białą / A ja – ach, nie wiem, co się ze mną stało (…)Wtem zawołała łódź ze mną do siebie"), ona inicjuje ich romans: „Raz mię ów anioł zaprowadził złoty, przez jasne łąki do lodowej groty" i tam ona sama, uosobienie czystości i jasności („jako ta bańka z powietrza i z tęczy"), zaleca się jako obiekt miłosnej adoracji, podkreślmy: adoracji jako warunku uwolnienia od kondycji anielskiej („jeżeli się męczy/ Ta jasność słońca stworzona promieniem, /Którą lód w sobie mrozi i zabija, /Można ją z lodu uwolnić westchnieniem…" … „Ave Maria!" – wzdycha bohater, i to westchnienie jest zarazem przysięgą rycerza swej damy). lodowa grota, sanktuarium strzelistej miłości, jest sanktuarium świętej, ale okazuje się też grotą pełnej „trwogi w ciemności tajemnej", będącym miejscem seksualnego aktu, złamaniem tabu, jawiącego się jako nieledwie kazirodztwo.

W poemacie wystylizowana na podobieństwo nieosiągalnej, adorowanej Damy katarów (w feudalnym modelu patriarchalnej seksualności będącej symbolem emancypacji spod władzy męża, a więc także fallicznego Ojca, uosobieniem aktywnej męskiej strony kobiecości). Miłość dworska to hołd złożony narcyzmowi kobiety, ale w Lacanowskiej krytyce miłości dworskiej idealizacja damy okazuje się tylko projekcją autoerotycznie skierowanego nar-

---

ematu jako archetyp matczyno-tanatyczny), G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne* (1930), przedr. w oprac. D. Danek, Universitas, Kraków 2002, i K. Szczuka, *Odkąd zniknęła… „W Szwajcarii"*, w: *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001. Ostatnio również Kwiryna Ziemba w książce *Wyobraźnia i biografia* (Słowo/obraz–terytoria, Gdańsk 2006), gdzie czytamy: „Słowacki okazuje się poetą nieświadomie naśladującym w swojej twórczości matczyną depresję i dodatkowo naznaczonym przez własną, zrodzona z radykalnego odwrócenia się od szczęścia w ramach próby ucieczki od matki i jej projektów szczęścia dla syna" (s. 12).

cystycznego ideału mężczyzny[26]. Anioł, kied,y staje się aniołem upadłym, wzbudza w narratorze–bohaterze poematu poczucie winy: tłumaczy się ze swej niegodziwej żądzy (grzeszny pocałunek z części X) a potem pozostając w poczuciu grzechu – czekaj przebaczenia. I tym przebaczeniem jest chwila miłosnego *unisono* z całym światem, przeżytego na progu „szaletu" czyli szałasu górskiego, w noc księżycowego nowiu i słowików („O takiej chwili, ach, dwa serca płaczą, /Jeśli coś mają przebaczyć – przebaczą; / Jeżeli o czymś zapomnieć – zapomną"). Czy w tekście pojawia się zastępcza figura Ojca – substytut obiektu pożądania i zarazem władzy, czyli figura fallusa, która pozwoliłaby stworzyć pocieszycielski porządek wyobrażeniowy? Brak takiej figury stanowiącej symboliczną mediatyzację konfliktu świadczyłby o niepowodzeniu próby przepracowaniu pierwotnej relacji, o niemożnośi uwolnienia się od edypalnego pragnienia, o nieudanej separacji z matką. W tekście poematu to oblubienica okazuje się emanacją fallicznego, symbolicznego uniwersum. Ale zarazem kastrującą Matką, figurą śmierci. Elegia (i praca żałoby) – powiada Sacks – powtarza pierwotną sytuację, jaką jest wejście dziecka w system symboliczny kultury, pozwalającą na rozwiązanie kompleksu Edypa, czyli na udaną socjalizację. Jeśli żałoba powtarza etap indywiduacji–wyróżnicowania podmiotu czyli ma zapobiegać narcystycznej identyfikacji z obiektem utraconym (i zarazem powtórnej identyfikacją z matką), czyli zapobiegać powrotowi do pierwotnego, nirwanicznego trwania we władzy „zasady przyjemności" (albo – mówiąc językiem Lacana – w świecie fantazji), to tutaj jej nie zapobiega[27]. A dzieje się tak dlatego, że pragnienie zmierza do roztopienia się w jedno-

---

[26] Pisze o tym w przywołanej rozprawie Kazimiera Szczuka.

[27] Na zajęciach z doktorantami, z którymi interpretowałem tekst poematu, jedna z jego uczestniczek, Sara Grudzińska, wysunęła hipotezę, że kochanka jest być może figurą poezji, a właściwie Poezji. To ciekawy trop, jeśli przypomnimy sobie wyznanie z listu Słowackiego do matki, pisanego z Paryża 24 stycznia 1832: „Wiesz, Mamo kochana, powiem ci to, czegom nikomu nie mówił – w dzieciństwie, kiedy byłem egzaltowanie nabożny, modliłem się do Boga często i gorąco, żeby mi dał życie najnędzniejsze – żebym był pogardzany przez cały wiek mój - i tylko, żeby mi za to dał nieśmiertelną sławę po śmierci. Widząc teraz, jak się skierowały wszystkie okoliczności i uczucia moje, widzę wyraźnie– i czasem przekonany jestem, że jakaś nadprzyrodzona moc pochwyciła dziecinne prośby i dotrzymuje mi układu. Straciłem nawet nadzieję być kiedyś

ści z matką (i utraconym obiektem). Według Freuda znaczy to, że jest ono ściśle złączone z pragnieniem śmierci jako pełni, zarazem stanu niezróżnicowania, z tęsknotą do sytuacji, w której łatwo dościga swój przedmiot. Dopowiedzmy: pojawienie się figury autorytetu ojcowskiego antycypuje to, a jednocześnie temu zapobiega, wydając pragnienie systemowi symbolicznemu, w którym nigdy nie znajdzie spełnienia. Może posiąść nie przedmiot, ale jego substytut, czyli jego znak. Ten, kto pragnie, nigdy więc też nie będzie ze sobą tożsamy, i zatem nigdy nie będzie szczęśliwy. Jak długo więc pozostaje przy życiu, zawsze będzie nieszczęśliwy. Może „złączyć się" z obiektem pragnienia jedynie metaforycznie, jak to pokazują historie Pana i Apollona, Dafne i Syrinx czy Thammuza w *Przemianach* Owidiusza. W poemacie Słowackiego, oblubienica z jasnego anioła zmienia się w drodze do chatki pustelnika w anioła śmierci, a w zakończeniu poematu jest upragnioną i przyzywaną śmiercią–pocieszycielką. Śmierć jest więc tutaj figurą szczęścia: pragnienie rozbija się o potrzebę.

Jak to pokazuje w swojej książce Sacks, w elegii żałobnej wywodzącej się z poezji pastoralnej rozwiązanie kompleksu edypalnego ma swoją mitologiczna wykładnię są nią mity agrarnych bóstw płodności i odradzania się cyklu wegetacyjnego oraz bogów czy postaci umierających i powracających do życia. Śmierć tam – powiada Sacks – często ma charakter „męczeństwa seksualnego" i wymiar kastracyjny. Fallicznym symbolem jest figura Bogini Płodności. Powrót Persefony spod ziemi, historia Dionizosa–Zagreusa odradzającego się ze szczątków, figura Adonisa są takimi konsolacyjnymi metaforami powracania ze stanu śmierci do życia. Może jednak w tekście poematu praca żałoby odbywa się na próżno. U Słowackiego księżyc w nowiu godzi zwaśnionych kochanków, potem jako „blada Dyjanna" „zaziera" w okno nieszczęśnika i budzi go. Co najważniejsze, zgodnie z pragnieniem bohatera księżyc wreszcie zjawia się, by przynieść ukojenie, i Księżycowi– „Dyjannie" powierzy bohater swoją duszę. Czy

szczęśliwym – i przysięgam Ci, Mamo, ze nigdy nawet o żadnym szczęściu, o żadnej przyszłości nie myślę…" Cyt. za: J. Słowacki, *Dzieła*, t. XIII, Wrocław 1959, s. 47. Dodajmy, że napisany w roku 1835 wiersz *W sztambuchu Marii Wodzińskiej* również kończy wyobrażenie siebie umarłego.

jest znakiem owego powrotu do życia? Jak wiadomo, Zeus dał do połknięcia Dianie–Semele serce Dionizosa–Zagresusa, zapładniając ją tym sposobem. Ale można owo zakończenie zinterpretować inaczej. Mitologiczna Diana jest wielce ambiwalentną postacią. Jak pisze Ryszard Przybylski w swoim eseju o *Amintas* Tassa:

> Diana była przeciwieństwem bogini miłości, Wenus. Opiekowała się naturą i strzegła czystości dziewcząt. Boccaccio w *Genealogia deorum* (1472) podkreślał, iż żywiła nieodpartą niechęć do mężczyzn i miała szczególne zamiłowanie do polowań. Otaczał ją wieniec nimf, które obiegały leśne pagórki w pogoni za zwierzyną. Sylwia [bohaterka *Amintasa*, M.Z.] jest właśnie jedną z nich). Atak na dziewictwo karała w sposób bezpardonowy. Chłodna jak światło księżyca, była nieczuła na wszelkie zaloty. Śmiałków mordowała w okrutny sposób. Giovanni Pico della Mirandola, jeden z najwybitniejszych neoplatoników, pisał, że kierowało nią, podobnie jak wszystkimi bogami, prawo samozaprzeczenia, które pozwalało jej jednocześnie przekroczyć samą siebie. (…) Nad pasterską Arkadią panują przede wszystkim dwie skłócone ze sobą boginie: Wenus i Diana[28] .

Jeśli bezimienną bohaterkę poematu uznamy za nimfę z orszaku Diany (dopowiedzmy, że wygląda jak nimfa: „z tęczy wyszła i z potoku piany", „jak wodne boginie", i prowadzi bohatera w ustronia „gdzie we mgle jeleń przelatuje skory" etc.), nimfę niecnie uwiedzioną, to wówczas „gwiaździsta Dyjanna" zjawi się jako bogini kary i zemsty. *Nota bene*, w poemacie owa Diana „załaoskocze" duszę (czyli załomota nią, zadudni nią w trumnie), a nie „załaskocze", czyli zapieści (na śmierć) duszę bohatera–Endymiona, jak to interpretuje Baley (wedle dawniejszych, dostępnych mu redakcji tekstu), a za nim (i dziś jeszcze) liczni historycy literatury.

Niezależnie od przedstawień fallicznej *matrixa*, więc niezależne od tego, czy figurą owej *matrix* jest Matka–Ziemia, Natura, Prawo, Władza, Wiara, Sława, Sprawiedliwość czy Ład Społeczny, w elegijnym dyskursie uruchomiony zostaje mechanizm, za którego sprawą ta *matrix* może zostać ponownie użyźniona, zapłodnio-

[28] R. Przybylski, *Wtajemniczenie w los. Szkice o dramatach*, PIW, Warszawa 1985, s. 19.

na, reanimowana. Nie trzeba dodawać, zaznacza Sacks, że od Biona po Mallarméego owe reanimacje *matrix* zawsze były nieodłączne z reanimacją nadrzędnej *matrix*, to jest języka[29]. W tym przypadku - języka poematu Słowackiego, którego feeryjna lotność („szklistości, takie przeźrocza, takie bańki tęczane") wprawiły w podziw Krasińskiego.

Gdyby nawet przyjąć, że śmierć triumfuje w poemacie, czy znaczy to, że praca żałoby – już nie, jako zasada organizacji znaczeń tekstu w poemacie, ale jako literacka czynność podjęta przez autora – okazała się fiaskiem? Falliczny okazuje się sam gest pisania, to on pozwala rozwiązywać melancholijny kompleks, wyzwolić się spod władzy popędu śmierci.

Była tu już wielokrotnie mowa o tym, że historia przedstawiona przez narratora poematu jest rozpamiętywaniem, ciągiem reminiscencji z przeszłości. Ale nie tylko obrazy miłosnych uniesień, lecz także obrazy przyrody powracają w przypomnieniu, co wydaje się pozostawać w zgodzie z zaimprowizowanym przez Słowackiego w liście do matki z 20 października 1831 roku wykładem poetyckiego widzenia, któremu – jak pisze Marian Maciejewski – poeta „podporządkuje się chyba włącznie aż do czasów powstania *Listów poetyckich z Egiptu*"[30]. Słowacki pisze w owym liście:

> Wojaż bardzo wiele daje wyobrażeń, szkoda tylko, iż wszystko ukazuje się mniej pięknym niż było w imaginacji – i potem zostają w pamięci dwa obrazy – jeden taki, jaki być powinien, oczami wymalowany; drugi, piękniejszy, dawniej utworzony przez imaginację. Kiedyś utworzy się trzeci, najpiękniejszy, z imaginacji i sennego przypomnienia – i połączy w sobie wszystko najpiękniejsze z tych trzech obrazów. – Nie pojmuję, jak Bajron mógł pisać na miejscu.

Nie chodzi tu o to, że poeta selekcjonuje widoki, wspomnienia czy obrazy, że – jak pisze Maciejewski – „obserwuje je od razu z myślą o ich poetyckim w przyszłości wykorzystaniu", wybierając te, które są dla poetyckiej wizji najbardziej przydatne, i utysku-

---

[29] P. M. Sacks, *op. cit.*, s. 28.

[30] M. Maciejewski, *„Natury poznanie" w lirykach Słowackiego. Dzieje napięć między podmiotem a przedmiotem*, „Pamiętnik Literacki" 1966, z. 1, s. 92.

jąc przy tym, jak czyni to podczas podróży po Egipcie, że realne pejzaże psują mu pejzaże spodziewane. Nie chodzi także o to, że są one – jak piszą badacze alpejskich krajobrazów Słowackiego – „konstruowane" i mają „charakter syntetyczny"[31]. Krajobraz pastoralny czy scena idylliczna zawsze są pejzażem imaginacyjnym, „mentalnym"[32]. Chodzi o to, że poeta, patrząc, od razu odsyła to, co widzi i co przeżywa, w przeszłość, czyni więc tu i teraz nieobecnym. To – jak o tym była mowa – klasyczny przykład spojrzenia melancholijnego. Bohater–nararator patrzy oczami nostalgika, wytwarza w sobie dystans i chłód widza delektującego się już uprzedmiotowioną chwilą–obrazem, dystans kogoś obcującego nie z realnie istniejącym, ale z reprezentacją istniejącego. Lecz wzbudza w sobie także o inną namiętność: pragnienie posiadania przedmiotu swej adoracji na nowo oraz pragnienie tego pragnienia.

Odsyła więc teraźniejszość w przeszłość. Ale jak pamiętać coś, co – jak w poemacie – istnieje teraz pod postacią straty, negatywnie, zaburza więc porządek symboliczny i pozostawia po sobie ledwie nietrwały ślad? Jak utrzymuje Freud w *Poza zasadą przyjemności*, w pracy pamięci czynna jest przede wszystkim nasza nieświadomość. W pamięci wraca to, co w świadomości pozostaje nie do końca uobecnione i czego brak w wyraźnym przedstawieniu. Na przykład ślady doświadczeń, które okazały się dla *psyche* nazbyt traumatyczne. Narrator poematu zdaje sobie sprawę z tej podwójnej trudności pamiętania. Rekonstruowane z pamięci obrazy są śladami rzeczywistego i mają charakter fantazmatyczny, co dodatkowo zostaje podkreślone w porównaniu przeszłości do wizji sennej. „Wszystko to dzisiaj już podobne snowi..." (w. 374)[33]. Przeszłość wraca poprzez swoje reprezentacje, za pośrednictwem konstrukcji językowych i poetyckich przedstawień. Ale ten „trzeci", rzekomo „najpiękniejszy" obraz, utworzony *ex post* w przedstawieniu poetyckim, na różnicy między „realnym" zdarzeniem a prze-

---

31 Por. M. Maciejewski, *„Kształty poetyckie i zarazem realne" w liryce mistycznej Słowackiego*, „Roczniki Humanistyczne" KUL 1971, z.1, D. Zamącińska, *„Widzę naprzód o wiek"*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, seria 2, red. M. Głowiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1970 S. Makowski, *op. cit.*

32 Por. P. V. Marinelli, *op. cit.*, s. 43.

33 Cyt. za: J. Słowacki, *W Szwajcarii*, w: *idem*, *Dzieła*, pod red. J.Krzyżanowskiego, t. 2, Wrocław 1959, s. 378-392.

chowywanym w pamięci–wyobraźni i różny od ich obydwu, staje się wyrazem tęsknoty za nieobecnym przedmiotem uczuć czy krajobrazem i zarazem reprezentacją tej nieobecności. W poezji romantycznej ten rodzaj tęsknoty – jak utrzymuje Paul de Man – staje się wyrazem nostalgii za ugruntowując rzeczy w ich istnieniu boską obecnością. Obecnością i jednocześnie alegorią jej braku[34].

Taki mechanizm de Man uznaje za charakterystyczną komponentę romantycznej poetyckiej wrażliwości i epistemologii. De Manowskie komentarze same stały się przedmiotem egzegez i Eugenio Donato tak rekapituluje egzegezę de Mana:

> założywszy, że „Obraz inspiruje tęsknota do przedmiotu naturalnego, rozrastająca się tak, iż staje się tęsknotą do początku tego przedmiotu", de Man pisze dalej: „Owa tęsknota może istnieć tylko wtedy, gdy zapomina się o transcendentalnej obecności. (....) Istnienie obrazu poetyckiego jest samo w sobie przejawem boskiej nieobecności, zaś świadome posługiwanie się obrazami poetyckimi jest tej nieobecności potwierdzeniem". Stąd, zdaniem de Mana, „tęsknota do przedmiotu staje się tęsknotą do bytu, który nigdy, z samej natury, nie stanie się jednostkową obecnością". Właśnie owa tęsknota tworzy w pewnych przypadkach złudzenie bezpośredniego obcowania z „przedmiotem naturalnym". Mówiąc słowami de Mana: „Czasami myśl i poezja romantyczna wydają się tak bliskie całkowitemu poddaniu się tęsknocie do przedmiotu, że trudne staje się odróżnienie przedmiotu od obrazu, wyobraźni od percepcji, mowy ekspresywnej, czyli tworzącej, od mimetycznej. Czyli dosłownej"[35] .

Wszystko dzieje się – jak wcześniej w przypadku erotycznego marzenia – w polu różnicy między rzeczywistym uznanym za utracone i niedostępne a fikcyjnym jako pożądanym. Przedstawienie „przedmiotu naturalnego" jest więc *de facto* pogodzeniem się z jego nieobecnością, choć poezja pragnie podtrzymać iluzję jego obecności. „O ile przedstawienie wyklucza obecność lub jeśli epifania przedmiotu naturalnego wyklucza jego przedstawienie [jako niewyrażalne – M.Z.], to percepcja utrzymuje »przedmiot naturalny«

[34] Por. P. de Man, *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 3, s. 307-319.

[35] E. Donato, *Ruiny pamięci. Fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 321.

w stanie zawieszenia w czasie dzięki pamięci. Takie przedstawienie można następnie przywrócić przez wspomnienie bądź ponowne przypomnienie w mowie poetyckiej"[36] – powiada Donato.

Donato odwołuje się do Derridiańskiej lektury Hegla i jego opracowania funkcji pamięci w relacji do percepcji i przedstawienia (w którym to ujęciu Heglowskie „przedstawienie właściwe" pamięci bardzo przypomina ów „trzeci" obraz, o którym pisze w swym liście Słowacki: jest również syntezą, przedstawieniem w podwojonym mechanizmie repetycji, przypomnieniem przedstawienia oglądu przeszłego przedmiotu zmagazynowanego w pamięci). Donato pokazuje, że owe „właściwe", „trzecie" przedstawienia, czyli przedstawienia poetyckie, są metaforami nieosiągalności pierwotnego obiektu w przestrzeni i czasie, reprezentacjami jego nieobecności, w zastępczym przedstawieniu: „poeta silnie pragnie transcendentalnej obecności, lecz wyobraźnia nie jest zdolna poddać mu niczego prócz przedstawieniowej fikcji", niczego oprócz widmowego obrazu pozbawionego podstawy. (...) „Pamięć w funkcji przedstawienia to grobowiec skrywający ciało »przedmiotu naturalnego«"[37]. Ten rodzaj wtórnej pamięci stanowi „cmentarzysko archeologiczne pełne nagrobnych pomników", zaś poetyckie przedstawienia z owej pamięci stanowią „alegoryczne emblematy sposobu znaczenia romantycznego tekstu literackiego w ogóle" – konkluduje Donato[38].

I tak też chyba jest w poemacie Słowackiego. Początkowe obrazy czy to sielskiej, czy antropomorfizowanej, „czynnej" i „współczującej" Natury, będącej ekranem duszy bohaterów poematu, stają się w końcu figurami obcości, przedstawieniami martwoty i śmierci. „Szalet się oku wydawał jak trumna" (w. 357), „Nasz ogród z wiszeń, jak cmentarz ponury" (w. 359), dawna przyjazna przyroda „doliny naszej" (w. 356) zmieniła się w pejzaż funeralny, krajobraz złowrogiej martwoty. Nieustannie pojawiające się w poemacie metafory wzlotu, przebywania na wysokości, i symbolizujące, jak pisze de Man, „chęć umknięcia materii ziemskiej"[39] (a „przez

[36] *Ibidem*, s. 324.
[37] *Ibidem*, s. 330, 338.
[38] *Ibidem*, s. 328.
[39] P. de Man, *op. cit.*, s. 317.

cały wiek XIX – jak dopowiada Donato – stanowiące emblematy przestrzenne różnicy i odległości wobec absolutnego źródła"[40]), w XVII części poematu obrazują już nieskończone oddalenie, nieskończone – bo mające swą przyczynę w śmierci. Przypomnijmy: bohater i liryczny narrator poematu z kochanka zmienia się w żałobnika kontemplującego stratę u grobu ukochanej, potem sam staje się zmarłym za życia, nowym wcieleniem pasterza Endymiona, nieszczęsnego „wiecznego młodzieńca", pogrążonego na wieczność w czarnej rozpaczy, jak wcześniej w „złotym śnie"[41]. Jest budzony odgłosem fontanny, „co wiecznie jęczy zapłakanym szumem", śpiewem słowików i blaskiem księżyca („co noc blada zaziera Dyjanna" – i tylko Diana–księżyc, kluczowa postać z mitu o Endymionie, może go uwolnić od cierpienia, jak o tym czytamy w końcowej części poematu). Umrzeć jednak nie może, choć „o śmierć prędką modli się z rozpaczą" (w. 408). Wcześniej poślubia już za życia umarłą, kładąc pierścionek „na palec jej zimny jak z lodu"(w. 377). Abrams pisze, że „apokaliptyczne małżeństwo", które w Objawieniu św. Jana obwieszcza odbudowę raju, w literaturze romantycznej bywa alegorią tęsknoty za ojcem lub matką i za utraconym domem rodzinnym, albo też oznacza pożądanie porzuconej niegdyś ukochanej, a czasem jest tęsknotą za tym wszystkim jednocześnie[42]. Tęsknota za rodzinnym „domkiem"– z ogródkiem, gronem przyjaciół i matką – poświadczona jest bardzo dobitnie w listach Słowackiego z okresu szwajcarskiego i lat pracy nad poematem. Co więcej badacze wnoszą, że i adresatką słynnego „szwajcarskiego" wiersza *Rozłączenie* nie jest wcale Maria Wodzińska (jak mniemał jeszcze Kleiner), tylko pani Salomea albo Ludwika Śniadecka[43], zaś bohaterka poematu *W Szwajcarii* jest erotycznym marzeniem, kontaminacją kilku pierwowzorów, między innymi, młodziutkiej Julii z Michalskich potem Januszewskiej z Wierzchówki, młodzieńczej miłości Słowackiego, albo jej przyja-

---

[40] E. Dontoo, *op. cit.*, s. 331.

[41] Na przywołany tu mit Endymiona zwrócił uwagę Stefan Baley, w rozprawie *Psychologiczne uwagi o genezie poematu Słowackiego „W Szwajcarii"*, „Przegląd Filozoficzny" 1921, z.1-2, s. 123 i n.

[42] M. H. Abrams, *Formy wyobraźni romantycznej*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 3, s. 225.

[43] Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna*, PIW, Warszawa 1981, s. 12.

ciółki, Klary, a może jeszcze innej panny[44]. Zresztą, jak już to podkreślił Stefan Baley, błędem byłoby traktowanie tekstu poematu jako zapisu jakichś rzeczywistych erotycznych zdarzeń. Skądinąd o Wodzińskiej – która twierdziła (po latach), że nie kochała Słowackiego (inaczej zaś utrzymywał w tym przedmiocie poeta)[45] – piętnastoletniej podówczas i brzydkiej ponoć pannie, o którą urządzała mu sceny zazdrości ponoć piękna i inteligentna Englantyna Pattey, Słowacki w listach „przyjmujący pozę zamkniętego w sobie, zimnego młodzieńca, który pozwalał się uwielbiać, lecz jest niechętny wobec natrętnej poufałości", pisał całkiem inaczej anieżeli o bezimiennej bohaterce poematu, to znaczy zimno i z przekąsem, jak zresztą i o innych kobietach[46].

Samo przedstawienie miłości w poemacie jest również figurą beznadziejnej nostalgii. Nic w tym dziwnego, bowiem bohater poematu jest w separacji z przedmiotem swojej miłości utraconym bezpowrotnie, i – paradoksalnie – afirmuje ten stan rozłąki. Niszczycielski czas czyni z obiektu miłości grobowy pomnik uczuć kochającego, ale i takim grobowym pomnikiem jest poetyckie przedstawienie kochanki. Jest przedstawiana w poemacie jako Afrodyta, bajroniczna Królowa Alp, anioł i święta, mistyczna dama z poematu Dantego, nimfa z sielanki pasterskiej, Maryja–dziewica, by zmienić się w końcu w nagrobnego anioła[47]. Nieobecność i nieosiągalność obiektu jest zasadą konstytutywną: jest źródłem pragnienia i warunkiem *sine qua non* miłości. Ale ten stan rzeczy jest stanem utraty, bo przecież kiedyś, w przeszłości, rzekomo było inaczej: obiekt miłości był obecny i rzeczywisty (istniał jako „przedmiot naturalny" na zewnątrz aktu percepcji), kochankowie byli w związku, a ich zespolenie rozciągało się na całą Naturę, świętującego świadka ich miłości – partycypowali więc w Całości (*vide* cz. VI, VIII i IX poematu). Ale utrata okazuje się stanem pożądanym, bowiem miłość inna niż miłość astralna, spełnienie, jest dotknięciem zdefektowanej i wydanej na zniszczenie materii, alegorią grzechu i upadku. W po-

---

[44] Por. J. Maciejewski, *op. cit.*, s. 112-114 oraz S. Makowski, op. cit., s. 132, a także L. Libera, *„W Szwajcarii". Studium o Juliuszu Słowackim*, Universitas, Kraków, 2001, s. 128 i n. oraz 169 in., L. Libera, *op. cit.*, s. 176.

[45] J. Maciejewski, *op. cit.*, s. 94, S. Makowski, *op. cit.*, s. 64.

[46] J. Maciejewski, *op. cit.*, s. 115, S. Makowski, *op. cit.*, s. 65.

[47] Owe wizerunki omawia J. Maciejewski, *op. cit.*, s. 94, 105 i n.

emacie fizyczny kontakt, pocałunek, a potem – imaginacyjny czy rzeczywisty? – akt miłosny w grocie, przedstawione są jako wina, która domaga się kary (cz. XIV poematu) – i wreszcie okazują się prefiguracją śmierci. Z kolei tęsknota za miłością czystą i niebiańską jest adoracją boskiej, nieobecnej Transcendencji[48], a w końcu staje się autoerotycznym mitem, miłością miłości własnej, adoracją zakochanego pięknie i beznadziejnie, i to zakochanego w sposób po kantowsku wzniosły, bo nie tylko spełnienie jest niemożliwe, lecz również przedstawienie swej miłości (jako niewyrażalne): „Ach, tego nawet śpiącym nie odsłonić, / Ani pokazać, ani zawrzeć w słowie" (w. 203-4). Ale bo też nie ma czego przedstawiać: obiekt uczuć po prostu realnie nie istnieje: jest wymyślony. Nie można powiedzieć, że bohaterka poematu Słowackiego jest „poznawana" przez swego kochanka i zarazem przez narratora poematu. Że jako postać się zmienia, albo że się coś dzieje w jej psychice. Jej po prostu nie ma, albo raczej jest od razu gotowa w pamięci i wyobraźni narratora, w przedstawieniu niezmienna, monolityczna jak kamień nagrobny. Istnieje jako wieczne piękno, inaczej niż wydane na żer niszczycielskiego czasu prawdziwe kobiety–kochanki. Charakterystyczne, że w listach Słowackiego z Florencji (gdzie może kończył pisać poemat albo też robił jego ostateczną redakcję), w listach pełnych uszczypliwości wobec swoich dawnych kobiet i tych nowo poznawanych, „wyrazów przelotnego zachwytu doczekała się jedynie Fornarina"[49], jak pisze Maciejewski, kobieta, o której niewiele wiadomo – a jak pisze Hoesick – „prosta dziewczyna z ludu"[50], z którą Słowacki nawiązał przelotny romans. I właśnie ona istniała dla Słowackiego w sposób bardzo szczególny i przedmiotowiony, jako erotyczny fantazmat: „moja Fornarina" czyli „Piekarka", kochanka Rafaela i postać z jego obrazu wystawionego w muzeum Uffizi, więc – by tak rzec – reinkarnacja kochanki genialnego artysty i „martwa natura". Słowacki zatem, paradoksalnie, uwznioślając kobiety w swoich poematach, w rzeczywistości raczej je degradował.

---

[48] W tym względzie wizja miłości w poemacie Słowackiego wydaje się modelową realizacją miłości romantycznej. Por. J. Węgiełek, *O miłości romantycznej*, „Teksty" 1973, nr 3, s. 84-99.

[49] J. Maciejewski, *op. cit.*, s. 115.

[50] F. Hoesick, *Życie Juliusza Słowackiego*, t. 2, Kraków, Księg. G. Gebethnera, 1896, s. 345.

Koło zatem się zamyka. Winą – jeśli można w ogóle mówić o winie – za poczucie utraconej harmonii można obarczać romantyczny podmiot, owo zapisane w tekście narcystyczne, nostalgiczne „ja", cierpiące również z powodu nowej wiedzy, która podpowiada, że przedstawienie jest tylko aktem intencjonalnym, zatem czysto subiektywnym. Ale jako przyczynę utraty harmonii można wskazać także aporetyczną kondycję samego podmiotu, czyli jedo świadomość istnienia w czasie. W czasie, który wprawdzie umożliwia zbawczy dla artysty dystans i pozwala wpaść na trop owego „trzeciego" obrazu, ale który zarazem nieuchronnie oddala od źródła. Również warto zwrócić uwagę na aporetyczność, którą odznaczała się sama idylla jako forma przedstawienia. Idylliczne przedstawienie już od czasów renesansu – jak pisze o tym Wolfgang Iser – było autoteliczne i jedynie pretekstowo zwrócone ku rzeczywistości. Iser powiada, że jako umowna gra toposami i konwencjami idylla ustanawia własną *mimesis*, zmienia Naturę w *locus amoenus*, królestwo poezji, gdzie ona sama, poezja właśnie, staje się przedmiotem własnego zainteresowania. Tym samym idylla w teatrze literackich zachowań epoki staje się ucieleśnieniem (*epitome)* zabawy i poezji, pasterz zaś figurą poety[51]. W poemacie Słowackiego wszystko jest alegoryczne: figura kochanki, pejzaż, cierpienie pozostawionego kochanka.

Poeta romantyczny, jak pisze de Man, jednak nie chce się zadowolić światem pozoru. Dąży do „nazywania Bytu jako obecności". Oznacza to, że poetyckie metafory mają przestać być tym, czym były dotychczas: retorycznymi figurami. Mają stać się „jedynym i niepodważalnym doświadczeniem, doświadczeniem pierwotności źródła". Paradoksalnie więc język poety chce się w końcu „stać czymś absolutnie dosłownym". Jest pragnieniem epifanii, ale – powiada de Man – jako nowy język „z konieczności przegrywa w swej próbie stania się epifanią, ponieważ pozostaje czystym początkiem". A pozostaje takim, ponieważ jako język poetycki jest językiem pierwszym, językiem, który sam siebie stanowi. Zatem „język poetycki jest zawsze twórczy w tym sensie, że może ustanawiać nawet to, czego nie ma, ale z tego właśnie powodu jest niezdolny ugruntować to, co przedstawia, inaczej niż jako intencję

[51] W. Iser, *op. cit.*, s. 28.

świadomości. Mowa jest zawsze wolną obecnością ustanowioną przez świadomość, że to dzięki mowie właśnie stałość [ontologiczna – M.Z.] istot naturalnych może być zakwestionowana”[52].

Dlatego de Man podkreśla, że nie zgadza się z tymi, którzy mówią o „szczęśliwym związku materii i świadomości”, ponieważ „nie rozumieją, że sama konieczność ustanowienia tego związku w medium języka wskazuje, że nie istnieje on w rzeczywistości”, i konkluduje, że poeci romantyczni są „pisarzami współczesnymi, którzy jako pierwsi zakwestionowali w języku poezji ontologiczną pierwotność przedmiotu zmysłowego”, i pierwsi doświadczyli wszechwładzy podmiotu nad przedmiotem, czyli pokusy „samowystarczalności świadomości wyobraźniowo-myślowej”[53].

Poeta romantyczny dokonuje zatem niejako kreacji wtórej, kreacji na wzór boskiego dzieła stworzenia. Rzeczywisty świat „przedmiotów naturalnych”, skorodowany przez czas i mamiące rozum złudzenia, zastępuje w akcie pisania „prawdziwą” rzeczywistością, w którą, jak wierzy, ma intuicyjny wgląd. Ale w istocie na nowo powiela jedynie sposób postępowania poety sielankowego, wzór ustalony od dawna. Przypomnijmy w tym względzie diagnozę Isera:

> Jeżeli natura może być przedstawiona poprzez pisanie, to tym samym może przemawiać za pośrednictwem swoich przedstawień. To jednak oznacza, że owe przedstawienia ustanawiają zarazem, czym jest Natura. Pisanie zatem sprawia, że natura staje się nam dostępna i jednocześnie zmienia Naturę w obraz pisania. Tym samym Natura uzyskuje swój wymiar idealny w dostępnym poprzez pismo obrazie, tak jak się to przedstawia w *locus amoenus*, gdzie znaczące i znaczone stają się zamiennikami[54].

Tak właśnie jest w „syntetycznych”, „konstruowanych” przedmiotach naturalnych – pejzażach Słowackiego. Jako przedstawienia natury wcale nie skrywają swej nienaturalności, będącej efektem stałej obecności reżyserskiej ręki i oka autora, efektem stwórczego gestu poety rywalizującego z boskim dziełem stworzenia. Przy zastosowaniu tradycyjnie pojmowanej *mimesis* iluzja realności

[52] P. de Man, *op. cit.*, s. 311.
[53] *Ibidem*, s. 319.
[54] W. Iser, *op. cit.*, s. 33.

przedstawienia jest jednocześnie deziluzją: to „poezja", pejzaż mentalny podstawiony w miejsce prawdziwego. W poemacie ta stwórcza praca konstruowania krajobrazu nie jest *explicite* przywołana (lub mówiąc inaczej, tematyzowana) – jak na przykład w słynnym *Rozłączeniu*), ale w poemacie W *Szwajcarii* fikcyjność przedstawienia uwydatnia dodatkowo to, że jest ono nazwane snem. Jest to skądinąd sytuacja częsta w poezji pastoralnej i, oczywiście, znacząca dla literackości samego przedstawienia. Iser, pisząc o tym w swoim studium, cytuje Paula Ricouera: „Odłóżmy na stronę różnice w interpretacji różnych szkół: sny potwierdzają, że nieustannie myślimy co innego, aniżeli mówimy; w snach znaczenia bez końca odsyłają do ukrytego znaczenia, i to właśnie czyni każdego śniącego poetą"[55] . Każdy więc, kto śni0 staje się poetą, ale narrator poematu opowiadający swój „złoty" sen jest poetą w dwójnasób. Nie dość, że czego nie dotknie, to zamienia się w poezję, ale jeszcze poetyzuje to, co już poetyckie: tworzy ekstrakt poezji. Ale czy snuje poezję tak jak żyje, mimochodem, swobodnie i naturalnie – „jak jedwabnik"? Nie. Ustanawia ją poprzez pisanie jako obraz pisania poezji, przedstawienie przedstawienia, więc jednak poprzez formę strupieszałej ekspresji.

Poemat *W Szwajcarii* okazuje się idyllą nie spełnioną. Nie ma tu natury, nie ma poznania, nie ma miłości, powrót w świat Tożsamości się nie udał i nie ma prawdziwej poezji jako tajemnego pisma–paktu małżeństwa rozdzielonych porządków. Nic więc dziwnego, że Słowacki, już w okresie swych transfiguracji, w liście do matki z lutego 1845 pisze: „Otóż ja Ci powiem, że przed Chrystusem nie śmiałbym deklamować z zapałem ani *W Szwajcarii* – ani innych osobistych poematów – ale deklamowałbym spokojnie opis walki na stepie z trzeciego aktu *Salusi* albo też Wernyhory dramę w piątym", i dalej oznajmia, że odtąd chce pisać poezję dla „żywych ludzi", i nawet „chłopków spod Krakowa", nieskażoną „deklamatorstwem" i „melancholiczną skargą dziecka niedorosłego"[56] .

W trzecim okresie twórczości „dziwna jedność wszystkiego", do której tęsknił w Veytoux, staje się już możliwa, bo znajduje

---

[55] *Ibidem*, s. 71.
[56] J. Słowacki, *Dzieła*, Wrocław 1959, t. XIII, s. 471.

swoje filozoficzne, poetyckie i religijne wytłumaczenie, a także swój fundament. Dopiero teraz również i idylla staje się możliwa, choć w tym jej wydaniu romantyczny prawodawca, Fryderyk Schiller, uznałby ją może za przykład przesadnego zagustowania we frenezji i za rezultat religijnej egzaltacji. W późnych wierszach i w *Królu-Duchu* formy poetyckiej reprezentacji (w tym i te sielankowe) znajdują swoje alegoryczne eksplikacje jako „formy ludzkie, kształty poetyckie i razem realne"[57], jak zaznacza Słowacki. Znajdują je w systemie genezyjskim, w semiologii poetyckiej Słowackiego, gdzie znaczenie lokuje się ostatecznie nie w studni pamięci czy nieświadomości, ale w przyszłości, w której wyczerpie się czas świecki, czas historii, czyli w świecie prawdziwej, metafizycznej obecności, to znaczy w rzeczywistości Transcendencji.

Mamy więc do czynienia z radykalną zmianą perspektywy. Romantyczna nostalgia jako tęsknota do „przedmiotu naturalnego" teraz zostaje zastąpiona przez spojrzenie eschatologiczne. Ewokacji tej wyższej i ostatecznej rzeczywistości służy doświadczenie epifanijne, przeżycie chwili jako kropli wieczności, iluminacja, w której doświadczyć można szczęścia ładu świata, ładu rajskiej bezczasowości. Ładu, który powróci:

Ustałem nagle w pieśni zatrzymany
    Teraźniejszością i duchów, i głosów...
Pamiętam, że się palił świt różany
    Tysiącem złotych i świecących kłosów...
Przy mnie Helijon – brat umiłowany,
    Z wieńcem złotego światła wokół włosów,
I Wilenczanka siostra, cała w bieli,
W liściach i w gwiazdach – na głazach siedzieli.

Za nami był sad, który swe chłodniki
    Bluszczowe – dawał w lecie za nakrycie...
Pełne gołębi białych gołębniki
    Swój głos miłośny czyniły o świcie.
Rozpacze ducha mojego i krzyki
    Ustępowały tej, która w błękicie
Ponad wioskami spokojnymi gości,
Duchowi boskiej cichej Obfitości.

---

[57] List do Zygmunta Krasińskiego z 3/4 lipca 1843, *Dzieła*, Wrocław, t. XIV, s. 205.

Ona na sady sypała owoce,
Na grzędach – pełne rozwijała maki...[58]

Ale świat jako raj możliwy jest dopiero po wypełnieniu się czasu historycznego. W *Królu-Duchu* idylla nie jest już mitem powrotu, ale mitem przyszłości, procesem transformacji form w historię wypełniania się czasu. Czas przestaje być negatywnością, przemijanie nie degraduje – przeciwnie: to, co trwa jako niezmienne albo co uzurpuje sobie znamię wieczności, tylko opóźnia pochód Ducha. Nic więc dziwnego, że *Król-Duch* to krwawa idylla: wszystko służy ostatecznemu wypełnieniu boskiego zamysłu, nawet jeśli zaczynem pod plony w nowym, rajskim ogrodzie jest krwawy zasiew. Sprzeniewierzać się temu jest grzechem i filisterstwem:

> Więc Ty myślisz istotnie, że ja mam prawo siąść w domeczku wiejskim i zakładać ogródek? A skądżeś Ty wzięła ducha mego, gdyś go rodziła? Czy z ogrodu jakiego wyszedł? Czy bez czucia? Czy bez zdolności? Czy z naturą podłą człowieka starca, który przez czterdzieści lat myślał już tylko o brzuchu i o strzelaniu na kaczki?

– pisze w liście do matki z 22 grudnia 1847, co nie przeszkadza mu w chwilę potem porównać „teraźniejszą muzykę myśli swoich i odczuć" do „piosenki wiejskiej na fletni granej"[59].

Przedstawienie poetyckie natury (ów „przedmiot naturalny") nie jest (odwołując się do kategorii Schillerowskich) efektem naśladownictwa biorącego punkt wyjścia w „naiwnej" zmysłowości, ale naśladuje przedmiot w jego drodze wyniesienia do ideału. Ale inaczej niż u Schillera, gdzie jako przedmiot swej twórczości staje się produktem emancypacji, podmiot coraz to częściej rezygnuje z przyznanych sobie wcześniej prerogatyw. Przestaje być zakładnikiem swoich fantazji – a więc unika niebezpieczeństwa – na jakie wystawiony jest umysł poety „sentymentalnego". Zajmuje posta-

[58] *Król-Duch. Odmiany tekstu. Fragmenty z pogranicza poematu o Helionie i Helois*, Wrocław 1959, t. V, s. 526.

[59] *Dzieła*, Wrocław 1959, t. XIII, s. 514. Wcześniej w listach do matki marzy w własnym wiejskim „domku". „Największą pokusą Słowackiego, potrzebą, marzeniem i pragnieniem jest idylla – i dążenia do niej jako do utopii sobie zakazuje. Koryncka wioska poety, jego dom, cytrynowy sad i winnica są też refleksem młodzieńczych planów i nigdy go nie opuszczającego marzenia o własnym domu z ogrodem". K. Ziemba, *op. cit.*, s. 281.

wę poznawczej pokory, korzy się przed konkretem[60]. Znika zwolna opozycja między przedmiotem a podmiotem, świadomością a materią. W „spirytualistycznym monizmie" (jak określa Alina Witkowska synkretyczną religię genezyjskiego Słowackiego[61]) natura jest antropomorfizowana, a ludzie naturalizowani, naturalizowane jest to, co nadprzyrodzone, i odwrotnie – temu, co cudowne, przydawana jest realność, naturę chętnie opisuje poeta w języku diametralnych sprzeczności i oksymoronicznych struktur. Często więc - mówiąc językiem de Mana – „wizyjność wypada prawie jak Obecność, jak pejzaż realny", ale i odwrotnie: realność jak reprezentacja metafizycznej obecności. Powiadam „często", bo nie było to przecież regułą: mistyczny Słowacki lubi odlatywać od realności.

Jak pisze Abrams, romantyczny poeta „poprzez triumfalny akt wyobraźni wyrywa się z kręgu doczesnej egzystencji ku trwałej wizji zespolonego i całkowicie ludzkiego świata, jedynego, którym może się zadowolić ludzkie pożądanie"[62]. Wizja polskiego romantycznego poety jest twórczym anachronizmem: wyobraźnię czyni on rewelatorką religijnego objawienia i za ruchem swej ręki chce podążać tam, dokąd podążają „ręce Boże piszące na firance przyszłości słowa i tworzące przyszłość"[63]. Ale idylliczna obietnica sprowadza się do jednego i tego samego. „Wordsworth – pisze Abrams – doszedł był do doniosłego sformułowania sensu swej poezji jako możliwości mariażu między umysłem ludzkim a »tym szczodrym światem« [this goodly universe]"[64]. Słowacki w *Próbach poematu filozoficznego* stawia znak równości: „Ja świat..."

---

[60] Por. M. Maciejewski, *op. cit.*, s. 97, 98.
[61] A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki...*, PIW, Warszawa 1972, s. 140.
[62] M. H. Abrams, *Formy romantycznej wyobraźni...*, s. 225.
[63] List do Krasińskiego, *op. cit.*, s. 205.
[64] M. H. Abrams, *op. cit.*, s. 227.

Śmierci nie ma!

W studium na temat literatury „proletariackiej", opublikowanym w roku 1935, William Empson zauważył, że odnawia ona tradycję sielanki. O mariażu mitu idyllicznego z mitem socjalistycznym autor *Some Versions of Pastoral* nie był dobrego zdania i poczytywał go za źródło możliwych nieporozumień[1]. Jego zdaniem, związek ten nie wychodził na zdrowie poezji nie tylko za sprawą ideologizacji dyskursu literackiego: walcząca literatura, odwołując się do poetyki sielanki jako poetyki przedstawienia świata, którego chciała być heroldem, rugowała z przedstawieniawizję tragiczności ludzkiego losu. Fałszowała obraz rzeczywistości i tym samym sprzeniewierzała się zadaniom literatury.

W przyjętej przez Empsona optyce, podobieństwo między *pastoral* a literaturą proletariacką istnieje dlatego, że i jedna, i druga przez swój dydaktyzm i schematyzm albo patronizuje odbiorcę, albo romantyzuje przedmiot przedstawienia, czyli idealizuje opisywaną rzeczywistość[2]. Tym samym skazuje się na krytykę, jeśli nie na przegraną, bowiem już w odczuciu romantyków, a potem modernistów i ich czytelników, konwencjonalność często staje się maską tendencyjności.

---

[1] W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, Penguin Books, 1966. Jak można wnosić z jego tekstu, traktował ten alians raczej jako nieporozumienie, a w każdym razie niezbyt fortunne wykorzystanie wzoru. Pisał: „Zarówno wersja pastoral *serio* jak i *buffo* zakładają podwójny stosunek autora do postaci: autor daje do zrozumienia «pod pewnymi względami góruję nad swoimi bohaterami, pod innymi jestem wobec nich upośledzony»". Tymczasem literatura proletariacka – zauważał Empson – zakłada całkowitą solidarność ze swoim bohaterem i z odbiorcami. To sztuczna sytuacja – dodawał – ponieważ autor nigdy nie utożsamia się całkowicie z bohaterem czy swymi odbiorcami (s. 19).

[2] *Ibiem*, s.14 i n.

> Zasadniczym wybiegiem – pisze Empson – do jakiego uciekali się autorzy dawnej sielanki, dzięki któremu stosunki między ludźmi o nierównym statusie społecznym były zacierane i przez to łagodzone, było to, że autorzy kazali prostym ludziom przemawiać wyszukaną mową i komunikować wzniosłe uczucia albo prawdy ważne dla ludzi wszystkich stanów (tym samym uczestniczyli oni w komunikacji zastrzeżonej dla kultury wysokiej). W ten sposób i jedni, i drudzy – i biedni, i bogaci – zostawali niejako zrównani, a czytelnik zyskiwał o nich równie dobre mniemanie. Ich cechy i przymioty były niejako łączone, przez co autor (i czytelnik) zyskiwał przeświadczenie, że mamy tym samym do czynienia z odzwierciedleniem obrazu całości społeczeństwa[3].

Trudno było jednak przejść do porządku nad dysonansem wysokiego stylu i często niskiego tematu. Aby nie narażać się na śmieszność, autorowi wypadało udawać, że nie dostrzega tu konfliktu. Postępowanie takie owocowało tym, że autorom stawiano zarzut braku realizmu w rysunku postaci, co z kolei autorów prowokowało do parodiowania stylu sielankowego (tu Empson daje przykład Shakespear'a i przedstawienia teatralnego Spodka i jego trupy we *Śnie nocy letniej*).

Im bardziej retoryczny model poezji, zakładający i zrozumienie, i poszanowanie alegoryczności przedstawienia ustępował nowemu, romantycznemu modelowi, tym częściej sielankopisarzom stawiano zarzut braku realizmu, zarzucając stylistyczną przesadę i afektację. „I romantyzm, i realizm uważały poezję i literaturę bardziej za «pieśń doświadczenia» niż za «pieśń niewinności», to zaś używając słów Rimbauda oznaczało «koniec idylli» – pisze Renato Poggioli[4] . Chociaż literatura doby modernizmu miała już więcej zrozumienia dla roli literackiej konwencji, bohaterowi niniejszego szkicu, Lucjanowi Szenwaldowi, który w poemacie *Scena przy strumieniu* posłużył się wzorami gatunkowymi i tropami sielanki po to, aby wyobrażenie świata jako idylli zdyskredytować, i po to, by rzucić hasło społecznej rewolucji, krytycy (w tym i przy-

---

[3] *Ibidem*, *op. cit.*, s. 17.

[4] R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", t. 3, z. 1, s. 66. O romantycznej krytyce sielanki por. A. Witkowska, *Sielskość potępiona*, w: *idem*, *Sławianie, my lubim sielanki…*, PIW, 1972, s. 124 i n.

jaciele) zarzucali nadmiar sztuczności, anachronizm i właśnie retorykę afektacji niefortunną na okoliczność tematu i zamierzonego celu[5].

Poemat powstał latem 1935, a ukazał się w roku następnym, a więc w apogeum akcji lewicowego Frontu Ludowego. Jego autor ludową i rewolucyjną tematykę wyraził w wysokim, klasycyzującym stylu. Szenwald odwołał się do tradycji poematu epickiego. W systemie literackim epoki posłużenie się tą formą poetycką (podobnie jak formą sielanki) było traktowane jako świadomy zabieg stylizacji, choć w poezji lat trzydziestych odwołania do tej tradycji wcale nie były czymś odosobnionym[6]. Szenwald uczynił je aktem programowej deklaracji. Dokonując wyboru formy wypowiedzi postępował zresztą w zgodzie ze swoimi literackimi przekonaniami. Z wykształcenia filolog klasyczny, uczeń znakomitego znawcy antyku Profesora Tadeusza Zielińskiego, był zaprzysięgłym czytelnikiem autorów helleńskiej i rzymskiej starożytności, których poznawał w oryginale[7], ale także i poetów romantycznych. Wzmocnił swój wybór – zapewne asekurując się przed spodziewanymi zarzutami – w dołączonym do tekstu poematu komentarzu. Jego poemat stanowić miał „najnowszą, choć nieodosobnioną próbę ożywienia współczesnej poezji polskiej (...)

---

[5] Swoje zastrzeżenia z recenzji W „Dzienniku Popularym" Severyn Pollak powtórzył we wstępie do *Wierszy wybranych*, Czytelnik, Warszawa 1964.

[6] Por. M. Tarnogórska, *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wydawnictwo Uniwesytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997. Autorka cytuje opinię T. Kłaka o nowej funkcjonalizacji tego gatunku w poezji lewicy literackiej lat trzydziestych: poemat epicki stanowił „narzędzie heroizacji bohatera–rewolucjonisty, zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego, dokonywał jego wywyższenia, wprowadzał w mit" (s. 234). Z kolei w ułożonej przez Alinę Witkowską (przy współudziale Izabeli Jarosińskiej) antologii *Idylla polska*, Biblioteka Narodowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, wiersze z Dwudziestolecia międzywojennego zakwalifikowane jako sielanki, zajmują blisko sto stron.

[7] We wszystkich relacjach wspomnieniowych występuje w tej roli. Do środowiskowej legendy Szenwalda jako znawcy literatury klasycznej, erudyty i lingwisty przeszła anegdota o jego łacińskim przekładzie na użytek towarzyskich libacji popularnego u progu lat trzydziestych szlagieru „Gdy zobaczysz ciotkę mą, to jej się kłaniaj", albo wcześniejsze, szkolne jeszcze łacińskie przekłady fragmentów *Pana Tadeusza* (por. *Wspomnienia o Lucjanie Szenwaldzie*, pod red. G. Pauszer-Klonowskiej, PIW, Warszawa 1963, s. 256).

elementami powieściowej przedmiotowości”[8]. Na czym zasadzała się owa próba, warto przypomnieć, bowiem autor *Sceny przy strumieniu*, choć w latach trzydziestych cieszył się sporą estymą, dziś jest autorem zapomnianym[9].

Szenwald, wykorzystując w swoim tekście licencję gatunku „wysokiego”, zawarł w nim przesłanie właściwe dla rewolucyjnej agitki. Jego poemat jest opowieścią o dojrzewaniu młodego rewolucjonisty: „w całym poemacie tendencja jadowita – pisał Karol Wiktor Zawodziński – Czuchnowski wobec niej naiwne dziecko – wcielona z krystaliczną przejrzystością wedle obowiązujących w SSSR zasad ideologicznych, ale bez kompromitujących niecenzuralnych politycznie słów i zwrotów”[10]. *Wstęp* przynosi zarysowanie miejsca akcji: to podmiejski las, w którym bohater poematu przeżyje duchową przemianę. Co ważne, *Wstęp* składa się z dwóch przeciwstawnych sobie części. W pierwszej, świt w lesie opisany jest jako poranek budzący się w topicznym „uroczym zakątku” (*locus amoenus*). W drugiej, ów sielski i obiecujący początek dnia zostaje zniszczony: rzucony kamień, a w chwilę potem wystrzał mącą leśną ciszę. Zaraz potem mamy obraz biednych chłopów wyprawiają-

---

[8] L. Szenwald, *Pisma wybrane*, przedm. Wanda Wasilewska, Czytelnik, Warszawa 1953, s. 157. Odtąd cytaty z poematu Szenwalda zaznaczam jako PW, cyfra arabska oznacza numer strony).

[9] Drukowany w „Wiadomościach Literackich” (1931, nr 30) poemat *Kuchnia mojej matki* został przyjęty entuzjastycznie przez krytykę. K. W. Zawodziński na łamach „Wiadomości Literackich” (1937, nr 26) i „Rocznika Literackiego” za rok 1936 chwalił Szenwalda za jego literackie wirtuozostwo. (...) tuż przed wojną – wspomina Mieczysław Bibrowski – talent Szenwalda osiągnął największy rozkwit. Czy to nie wtedy Tuwim powiedział mu w «Zodiaku», owej drugiej po «Małej Ziemiańskiej» kawiarni literackiej Warszawy (…): «Ja jestem pierwszy, drugim będziesz ty» ? Wtedy też K. W. Zawodziński (…) zwrócił się doń ze słowami: «Gdyby Pan nie był komunistą i Żydem, to by Pana noszono na rękach!»” (*Wspomnienia o Lucjanie Szenwaldzie*, s. 239). Nawet jeśli Bibrowski przesadza, to o popularności i środowiskowym szacunku świadczy jeden z ostatnich felietonów z cyklu *Spiżarnia literacka* Czesława Miłosza *Straszny kapitan* („Tygodnik Powszechny” 2004, nr 10), poświęcony właśnie Szenwaldowi i utrzymany w tonie przyjaznej admiracji. Jeszcze do niedawna Szenwald miał swoją ulicę na warszawskim Żoliborzu, ale na skutek interwencji prawicowych radnych przywrócona została jej dawna nazwa, Szarży pod Rokitną.

[10] K. W. Zawodziński, *Poezja*, „Rocznik Literacki” 1936, Warszawa 1937, s. 49.

cych się do lasu „po chrust, (…) po litr szczawiu, po garnuszek malin" (PW, 85) – jak się okazuje, bezlitośnie strzeżonych przez straż leśną. Las, miejsce, które żywi i daje wytchnienie, dobro niegdyś komunalne, okazuje się przestrzenią ukradzioną i zawłaszczoną:

> Dymy prochu wiatr porozwleka,
> Las się zewrze, gałęźmi wrzący.
>
> Szumi las, pachnie las wielkorządcy,
> Użyźniony kośćmi człowieka.
>
> Czasem pies przybiegłszy z daleka,
> Korę drzewną obwącha, drżący,
> I przypadłszy do ziemi zaszczeka.
>
> Czasem dziecko z włosami jak płomyk,
> czerpiąc dłonią ze strugi żwir,
> wypatrując we mchu poziomek,
> trafi nagle na smugę krwi.
>
> Takie bitwy się toczą w labiryncie borsuczym
> (…)
>
> (PW, 86)

Dla tego typowego przykładu „poezji społecznej" dalekim pierwowzorem są bukoliki Wergiliusza i zawarte tam alegoryczne przedstawienie aktualnych treści: to w eklodze I i IX poeta nawiązuje do „aktów przemocy i bezprawia, połączonych z wywłaszczaniem i rozdziałem gruntów pomiędzy weteranów"[11]. U Szenwalda leśna głusza, do której wyprawia się wyklęty lud ziemi, staje się polem bitwy (*resp.* walki klasowej). W tym przedstawieniu las okazuje się zbrukaną arkadią w spracowanym kraju, ale sama arkadia (mentalny krajobraz) nie przestaje być życiodajnym i przyjaznym marzeniem. Jest tu czymś, co wymaga rewindykacji – tym bardziej, że jest przedmiotem tęsknot skrzywdzonych i poniżonych, maluczkich, reprezentujących królestwo niewinności.

[11] Por. A. L. Czerny, wstęp, do: *Georgiki*, tłum. A.L.Czerny, PIW, Warszawa 1956, s. 9.

W poemacie Szenwalda, w zgodzie z ewangelijnym toposem, tymi maluczkimi dzieci – dzieci wyklętego ludu ziemi:

> Dajesz zdrowie i siłę, dajesz życia puls, lesie,
> komu twoja żywica lekko w nozdrza się niesie.
> Dajesz śmierci pieszczotę na posłaniu z traw uschłem,
> Kogo w twoje ostępy głód zapędzi powrósłem.
> Panom wiejesz słodyczą, chłopom szumisz goryczą,
> Nawet krowy biedniackie, omijając cię ryczą.
> Ale w mieście, w zaduchu przepełnionych izb, dziatwa
> Tęskni, tęskni za lasem –
>
> (PW, 88)

I tym razem wprowadzona zostaje kanoniczna opozycja cywilizacji i natury. Skądinąd opozycja, która – jak pamiętamy – w przypadku sielanki tworzy bieguny sensu dla świata przedstawionego i która ustanawia przestrzeń znaczeń, w jakiej konstytuują się znaczenia typowej dla niej „reprezentatywnej anegdoty”[12]. Zatem *Rozdział I* to rzeczywistość miejska. Miasto w idylli jest obrazem społeczeństwa, ale i państwa–Lewiatana. W poemacie owa miejska rzeczywistość reprezentowana jest przez szkołę i nosi ona wszelkie cechy instytucji, w której państwo dokonuje gwałtu na jednostce. Jej alegoryczne przedstawienie od razu zwróciło uwagę współczesnych Szenwalda: „to miejsce zetknięcia się i walki uczniów–proletariuszy i reprezentującego uciskający kapitał czy faszyzm ciała nauczycielskiego”, jak napisał K.W. Zawodziński. Istotnie, szkoła w poemacie to freblówka: uczniowie poddawani są nie tyle edukacji, co indok-

[12] Paul Alpers życie pasterzy w idyllicznym krajobrazie uznaje za „reprezentatywną anegdotę” dla sielanki (*What is Pastoral*? University of Chicago Press, Chicago 1996, s. 21). Twórca tego pojęcia, odpowiadającego Lotmanowskiemu pojęciu „modelu świata”, Kenneth Burke, traktuje je zarówno jako możliwe „odbicie” (*reflection*), jak i odkształcenie (*deflection*) rzeczywistości (*Grammar of Motives And A Rhetoric of Motives*, Meridian Books, Cleveland–New York 1962, s. 59). Oczywiście, w historycznoliterackim procesie owa reprezentatywna anegdota znajduje rozmaite, często odległe od wzoru, realizacje: może to być życie rybaków, robotników, ludzi różnych zawodów, ale zawsze w opozycji do przeciwstawionego mu życia reprezentantów ośrodka władzy i oficjalnych wzorów życiowego sukcesu. W poemacie Szenwalda to życie uczniów staje się przedmiotem „reprezentatywnej anegdoty”, ale w późniejszych realizacjach, jakie znajdujemy w poezji socrealistycznej, staje się nią życie „ludzi pracy”.

trynacji i przysposabiani do przewidzianych dla nich ról w ramach systemu (wyśmiana przez uczniów bogoojczyźniana przemowa dyrektora to zapożyczenie Tuwimowskiego wiersza jambicznego, używanego przez poetę w satyrach politycznych). Stanowi zapowiedź ich przyszłych losów: dzwonek lekcyjny brzmi tu niczym fabryczna syrena. Ale to „powszechna i bezpłatna szkoła", więc na wiadomość o tym, że po wakacjach z początkiem nowego roku szkolnego decyzją władz, w ramach akcji reorganizowania szkół, zostanie zamknięta, dwaj bohaterowie poematu – („Andrzej i Bogdan! Przyjaciele. Dwa duchy/ niepokoju", „niemianowani szkoły wodzowie całej", „oni byli dzielnicy ryczącą tubą", PW, 94) – postanawiają urządzić strajk protestacyjny zamiast jechać na organizowaną na zakończenie roku szkolnego majówkę. Andrzej i Bogdan to „ulicznicy" (jak zresztą wszyscy uczniowie ze szkoły na peryferiach pochodzą z rodzin proletariackich), ale obok szkolnej przeszli już edukację „niesentymentalną" w dzielnicy:

> Wsłuchiwali się w długie rozmowy starszych:
> o pokoleniach, które w boju poległy,
> o strajkach oblężeniach, głodowych marszach,
> o tym że język mają fabryczne cegły,
> i każdy ci zaśpiewa balladę warsztat,
> (…)
>
> I jak płonęły oczy węziej i węziej,
> I głowy się przesuwały bliżej, bliżej
> Gdy o mrocznych mówiono komnatach więzień
> I o płynącej rynną poświacie ryżej.
> Jakim skupieniem pulsował każdy mięsień!
> A gdy wybuchła pieśń: „Wciąż wyżej i wyżej!"
> I padło imię sercom walczącym drogie,
> W oknie stanęło słońce – szkarłatny ogień
>
> Takie chwile formują i rzeźbią linie,
> takie chwile kształtują serce jak odlew.
> (…)
>
> (PW, 95)

Jak widać, Szenwald, członek KPP od roku 1932, wyposażył swoich bohaterów w świadomość już całkiem dojrzałą, ale nawet

jeśli wiedza jego bohaterów była ponad ich miarę, to trzeba pamiętać, że szkoła w latach trzydziestych stawała się coraz powszechniej miejscem politycznej agitacji.

Rozdział II, opatrzony mottem z *Króla Olch*, opowiada o spotkaniu ze złem. Andrzej, wracając do domu, napotyka „Czarnego Człowieka", czyli diabła, przedstawionego wedle wyobrażeń z ludowych klechd. Diabeł wodzi go na pokuszenie: jeśli jutro odwiedzie kolegów od decyzji strajku, dostanie pracę pikolaka w „Wielkiej Kawiarni". Warto zatrzymać się przy tej ostatniej metaforze. Świat jako Wielka Kawiarnia symbolizująca blichtr i alienację to koncept, który przywodzi na myśl krytykę cywilizacji zapoczątkowaną przez Rousseau[13] . Jeśli industrialno-infernalna Kuchnia z poematu *Kuchnia mojej Matki* była uosobieniem Natury–retorty przemian, faktyczności rzeczy[14] , tak Wielka Kawiarnia jest pasożytniczym wykwitem na ciele kultury, światem pozorów, który wyrywa jednostkę z macierzystej wspólnoty, z biednej, ale „wolnej okolicy", wykorzenia i skazuje na samotność w miejskim tłumie.

Deklasacja i awans społeczny mają dokonać się za cenę utraty tożsamości. Po raz kolejny zatem socjalizacja do świata kapitalistycznego ładu, kuszącego mirażem dobrobytu, dokonuje się za cenę zdrady idyllicznych ideałów. Tradycyjnie jednym z nich jest okupiona lichym bytowaniem, ale jednak – wolność. W świecie Wielkiej Kawiarni nie będzie na nią miejsca. „Pokornie do ręki, jak wierny pies, przyjdź mi/ i poproś i naucz się skamleć" (PW, 105) – powiada kusiciel. Andrzej brzydzi się zdradą, ale jako proletariacki Faust gotów jest podpisać pakt z diabłem nie w zamian

---

13 Szenwald, jak można wnosić z zamieszczonego w tomie *Wspomnienia o Szenwaldzie* (s.136 i n.) odczytu „Poezja i jej projekcja w przyszłość", wygłoszonego w Kole Polonistów w roku 1927, miał za sobą lekturę Rousseau.

14 W interpretacji J. M. Rymkiewicza owa „Kuchnia" to nie tyle uosobienie Natury, ile przedstawienie piekieł, nowoczesny Hades, królestwo śmierci. (Por. *idem*, *Różne myśli o ogrodach*, Czytelnik, Warszawa, s. 153 i n.) W tekście Szenwalda nie ma wskazówek uprawomocniających taką interpretację. Ale intuicję i taką interpretację można uznać za nieodległą intencji autora, jeśli uznać, że owa „kuchnia" jest tym, co współistnieje z tym, co symbolizowane (czyli kulturą), a co pozostając poza symbolizacją, stanowi wyobrażenie Lacanowskiej Rzeczy/Tego/Realnego.To, co poza symbolizacją, pozostaje domeną niezróżnicowania a więc śmierci.

za przywróconą młodość, ale w zamian za pracę: „matce, gdy ciężkie na żar stawia garnce,/ od pleców odejmę ciężaru” (PW, 104).

Rozdział III rozpoczyna się od oratorskiego starcia przyjaciół: autor sięga do tradycji agonu: częstej w sielankowej „reprezentatywnej anegdocie” sprzeczki pasterzy, ich poetyckiego bądź właśnie oratorskiego pojedynku. Andrzej wychodzi z niego zwycięsko: nakłania kolegów, by zamiast strajkować, pojechali na majówkę. Zanim jednak wycieczka ruszy podmiejskim pociągiem, Bogdan zdoła wyłożyć racje, które Szenwaldowi (i jego czytelnikom) nakazują zgłosić akces do ogólnopolskiej akcji Frontu Ludowego. Argumentacja Bogdana wyłożona w zgodzie z założeniem: najpierw walka, potem idylla, ustępuje racjom Andrzeja: idylla od zaraz, mamy do niej święte prawo! Zdaniem Poggiolego, sielanka wywodząca się do wzorów idylli pasterskiej może pozostawać „tylko na usługach konserwatywnej prawicy”, bowiem aprobuje nędzną kondycję swoich bohaterów (tymczasem marksizm i poezja proletariacka chcą ją zmienić): „dlatego Marks użył terminu idylliczne w negatywnym znaczeniu na określenie stosunków społecznych w okresie feudalizmu”[15] . *Casus* Szenwalda wskazuje, że termin ten może służyć również propagandowym celom rewolucyjnej lewicy.

Chwilę potem jak szkolna wycieczka wysiada na stacji Srebrne Pole, zajeżdża kolejny pociąg, z którego wysypuje się – „lotna falanga córek / eleganckich stołecznych domów” (PW, 121). W tekście mamy dwa skontrastowane światy niewinności, różnicowane oczywiście wedle kryterium klasowego. Temu służą porównania – panien do wdzięcznej i ufryzowanej flory pielęgnowanego ogrodu i chłopców do okazów przyrody z niedostępnych chaszczy i ostępów leśnych.

W *Rozdziale IV* Szenwaldowski bohater, odtrącony przez kolegów, błąka się w lesie dręczony wyrzutami sumienia. Z przyjaznego zagajnika las zmienia się w groźne uroczysko. W tym względzie obrazowanie Szenwalda, jak pisze jego monografista, wywodzi się „z romantycznego pojmowania przyrody jako dzikiego ogromu przerastającego jednostkę” i „bliskie jest także wzorcowi jaki dał Mickiewicz w opisie matecznika”[16] :

---

[15] R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 3, z. 1, s. 64.

[16] Por. J. Tarczałowicz, *Lucjan Szenwald. Życie i twórczość*, PIW, Warszawa 1977, s. 197.

Kędyż objawi się ścieżka?
Czy nigdy słońca wśród zielonej nocy?

Głupcze! Co krzyczysz? Tutaj nikt nie mieszka
I duch ci żaden nie poda pomocy.
O takich lasach, jak ten, mówią bajki,
Że śmierć przy każdym czatuje wykrocie,
A tu wokoło chaszcze i bagniska.
(PW, 126)

Tu właśnie najsilniej zaznacza się wpływ tradycji romantycznej, jako drugiej – obok klasycznej tradycji formującej Szenwalda jako poetę. W poemacie *Alastor* Percy Byshe Shelleya, do którego *explicite* odwoływał się Szenwald w swoim *Komentarzu*, *locus amoneus* umieszczony został „w objęciach grozy" (jak tłumaczy Kasprowicz), albo „w samej otchłani grozy", jak czytamy w nowszym przekładzie Zygmunta Kubiaka[17]. Romantycy zaczerpnęli takie jego usytuowanie od poprzedników. W porenesansowej epice często „*locus amoneus* zagubiony jest pośród dzikiego lasu przeniesionego z romansu rycerskiego"[18]. Niemniej istotna jest tutaj jego pradawna symbolika. Już w *Eneidzie* ciemny las, gdzie wznoszony jest stos pogrzebowy Minesusa, jest przedsionkiem do świata podziemnego[19]. Jak pouczają słowniki symboli, las jest symbolem żyznej retorty natury, życiodajnej ciemności, „do której nie dociera światło słońca, las okazuje się potęgą przeciwstawną potędze słońca i symbolem ziemi. Puszczę dali za żonę słońcu druidowie. Zważywszy na skojarzenie lasu z zasadą żeńską, a tej z kolei z tym, co nieświadome, oczywiste

[17] J. B. Shelley, *Alastor*, w: *Poeci angielscy* (Wybór poezji), przeł. J. Kasprowicz, Lwów 1907, s. 201 i n.. Przekład Zygmunta Kubiaka, cytuję za tłumaczeniem zawartym w sporządzonej przez niego antologii dziewiętnastowiecznej poezji angielskiej *Twarde dno snu*, Oficyna Literacka, Kraków 1993, s. 317-338.

[18] E. R. Curtius, Literatura europejska i łacińskie średniowiecze, tłum. i oprac. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997, s. 209.

[19] Pisze o tym Ernest Robert Curtius, i dodaje, że „ułamanie złotej gałęzi, która rośnie na świętym drzewie w środku gęstego lasu w cienistej dolinie" (a „złota gałąź Wergilego, to klucz, którym sir James George Fraser posłużył się badaniu magiczności czasów pierwotnych") jest warunkiem wejścia Eneasza do świata podziemnego. Por. *idem*, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997, s. 199.

jest, że sens lasu jest z nim zbieżny. Dlatego Jung twierdzi, że groza lasu, tak częsta w bajkach dla dzieci, symbolizuje niebezpieczny aspekt nieświadomości, to jest jego zachłanność i zdolność do przesłania-nia (rozumu)”[20], Idąc tym tropem, można by interpretować postać Czarnego Człowieka jako jungowski „cień” jasnej, rozumnej strony osobowości bohatera, i uznać za niechciane i wodzące na pokuszenie residuum psychiki – więc za to, z czym boimy się skonfrontować i co najchętniej projektujemy na innych, jako obce, przerażające i niechciane. Czarny człowiek doprowadza Andrzeja do zdrady, a zdrada własnych przekonań to jedno z najcięższych przestępstw, jakiego dopuścić się może rewolucjonista.

Samotny pobyt naszego bohatera w lesie przypomina sceny z dramatów Shakespeare’a opowiadające oodbywaniu przez księcia idyllicznej kwarantanny. Ich funkcja w poemacie jest ta sama, co funkcja podobnych scen w renesansowych dramatach i romansach rycerskich. Owo przebywanie na łonie natury i w odosobnieniu to rodzaj prowadzonych sam na sam rekolekcji: ma przynieść rozpoznanie swego losu i prawdy o sobie. To właśnie w idyllicznym ustroniu (*otium*) nękany rozterkami i wątpliwościami bohater – Andrzej błąka się, rozpamiętując ostatnie wydarzenia – dojrzewa do nowej wiedzy i przygotowuje się do tego, by wrócić do świata *negotium*, czyli świata historii, i wypróbować zdobytą tu nową dzielność:

(…) wszystko razem
zalało mózg jak rzeka rozszalała,
nerwy stargało czerwonym żelazem,
i wycieńczyło, i objadło z ciała,
i krew bladymi wysączyło usty,
że Andrzej stał się bezcielesny, pusty,
i był jak wiotka wśród pni pajęczyna,
z którą przelotny wiatr igraszki wszczyna,
i śmieje się z niej, i na wylot śwista:
sama – bezbarwna, wątła, przezroczysta;
lecz barwa ognia godziną śródnocną,
las nasycając odblaskami łuny,
zamienia nitki jej w płonące struny,
na których zagrać – a ptaki się ockną.

[20] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2000, s. 222.

(PW, 129)

Ale zanim do tego dojdzie, bohater Szenwalda wychodzi z mrocznego lasu i nad leśnym strumieniem podpatruje z ukrycia tańczącą na polanie piękną nimfę z żeńskiego gimnazjum:

Niebo patrzy błękitne
Na ziemię, która kolorami kwitnie,
a tam najbarwniej kwitnie i najtłumniej,
gdzie po kamieniach rozlewa się strumień.
Fala strumienia dziecinno-świetlana
Zwalonym drzewom skacze na kolana
I dalej, dalej, niby ścieżka wiedzie,
Ku krzakom, które majaczą na przedzie,
a za krzakami słoneczna polana

Pośród bratków, i malw, i dziewann,
W które wiosna leciutkim tchem
Pulsującą błoń przyodziewa,
I piękniejsza jest z każdym dniem,
Pośród pąków, i traw, i łodyg,
błoni, malwom i słońcu rad,
pląsa wianek tanecznic młodych
i stopami potrąca kwiat

(PW, 127)

(…)
Twarzą oparty o ciernie,
wstrzymując oddech, trwał nieporuszony,
i tylko pragnął, ażeby bezszmernie,
biło mu serce.

Puszysty dmuchawiec,
swawolnym wiatrem w krzak zawieruszony,
siadł mu na ustach.

A on patrzał, patrzał
Na Annę, która w promieniach się pławiąc,
Stała – tak blisko! Że mgiełka najrzadsza
Gęstszym welonem przykryłaby rysy,
Niż ta odległość mała

(PW, 130)

Zostaje jednak spłoszony i przeżywa męki nieszczęśliwego kochanka:

> Więc szedł dalej i łamiącym się głosem
> Pytał obłoków, czy jeszcze ją spotka,
> I pytał wrzosów i wyniosłych sosen
> Gdzie się podziała twarz jej smutno-słodka,
> Gdzie jedwabiste melodyjne ciało
> I głowa z czołem kwiatami obwitem.
> (PW, 134)

To w poezji idyllicznej obrazy klasyczne. Za ich pierwowzór można uznać scenę z *Odysei*, w której Odyseusz nad strumieniem podpatruje Nauzykaę grającą w piłkę z przyjaciółkami, czy żale Korydona, odtrąconego przez ukochaną pasterkę. „Rozkoszne miejsce" (jak je nazywa Curtius), ukwiecona łąka, zamieszkany przez ptaki zagajnik ze strumykiem, źródłem, brzegiem jeziora czy morza albo z wodospadem zawsze są scenerią erotycznej idylli czy to u Teokryta i Wergiliusza, u Edmunda Spencera w jego *Pasterskim kalendarzu*, czy u Słowackiego *W Szwajcarii*. Sam Szenwald, objaśniając tytuł swego poematu, odsyła czytelników w komentarzu do drugiej części *Symfonii Pastoralnej* Beethovena, zatytułowanej przez kompozytora właśnie „*Szene am Bach*", jednoznacznie tym samym przypisując się do wielkiej tradycji tego motywu.

Także w tej części poematu powtórnie dochodzi do „agonu" – dysputy między Bogdanem i Andrzejem. Pierwotnie, jak o tym czytamy w komentarzu, scena „była napisana wierszem jambowym, z przewagą zakończeń męskich i w układzie rymowym przypominającym skróconą tercynę. Brzmiało to nad wyraz sztucznie. Za namową jednego z przyjaciół odrzuciłem koturnowy wiersz i zastosowałem prozę" (PW, 159). Szkoda, że autor dał się tu sterroryzować argumentacji przyjaciela i podporządkował się wymogom realizmu (stawką w grze była wymowa „ideowa" poematu). Bądź co bądź licencja alegorycznego przedstawienia jakim jest idylla, usprawiedliwiała literacką a nie werystyczną *mimesis* i wyposażała autora w znaczną dozę wolności. Pozwalała więc uchylić również zarzuty o wszelkie braki życiowego prawdopodobieństwa, w tym „szereg nieścisłości przyrodniczych", za które Szenwald

również bije się w piersi w swym *Komentarzu*. Dysonans między literacką sztucznością wypowiedzi a jej zamierzoną funkcją polityczną jest tu dla Szenwalda sprawą kluczową, z którą nie potrafi się uporać – stąd *Komentarz*. Przyjdzie do tego jeszcze wrócić. Na razie dopowiedzmy, że w dyspucie Bogdan wypowiada kluczowe słowa, którym Andrzej nie może stawić czoła i ucieka jak niepyszny: „Andrzeju, byliśmy przyjaciółmi.(…) Ale tyś podeptał i wspomnienia, i słuszną sprawę. Już koniec. Zasmarowałeś naszą przyjaźń i siebie. Masz w tej chwili oczy samobójcy. Andrzeju, bądź dawnym Andrzejem, wróć do nas – bo… bo… nie pozostanie ci nic, jak tylko powiesić się w tym głuchym lesie" (PW,136).

Dla bohatera idyllicznego świat jest domem[21]. W poemacie Szenwalda świat domem nie jest: jest przestrzenią konfliktu. Idylla, *otium* pojawiają się zawsze tylko po to, by zostać zanegowane i porzucone. Każda ich reprezentacja w poemacie zostaje poddana zabiegowi deziluzji. W *Rozdziale V* pogrążony w rozpaczy Andrzej na wzór bohaterów romantycznych szuka ukojenia na łonie natury. W romantycznym porządku natury nie ma bowiem niczego, co byłoby sobie obce, wszystkie byty są ze sobą solidarne, odnajdując się w ramach całości, to jest w ramach wspólnoty wszechświata. To poczucie wspólnoty niszczy wyobcowująca nas świadomość. „Mądrość natury różni się od mądrości człowieka współmomentalnością planu i wykonania; myśl i wytwór stanowią jedność, bądź dane są jednocześnie, ale nie ma tu aktu refleksji, stąd też nie ma moralnej odpowiedzialności" – pisze Coleridge w eseju *O poezji czyli sztuce*[22]. W poemacie Szenwalda znajdujemy potwierdzenie tego właśnie wzoru myślenia. Znękany Andrzej znajduje spokój ducha w panteistycznym zjednoczeniu z naturą. Scenę kończy obraz, w którym „Wielka i potężna ziemia,/i mały znużony chłopak oddychają twarzą w twarz" (PW, 139). Prowadzony do ukochanej przez motyle („Prowadź, jaskółko!" – mówi Książę Kirkor w *Balladynie*, i ten obraz mógł stanowić inspirację dla autora *Sceny przy strumieniu,* choć może wzorem była tu Mickiewiczowska Zosia igrająca z motylkami –

---

[21] Por. P. Alpers, *op. cit.*, s. 58-9, 64-65, 163-169, 277-278.

[22] *Manifesty romantyzmu, 1790-1830*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, PWN, Warszawa 1995, s. 82.

Szenwald w poemacie ironizuje swego bohatera, który bałamuci się, zamiast działać), Andrzej trafia na źródło i idzie wzdłuż wypływającego stąd strumienia. Ma wrażenie, że towarzyszy mu niewidzialna asysta – narrator powiadamia nas, że to nieszczęśni zbieracze chrustu i że młodsi spośród nich wyśmiewają się z Andrzeja. Gdy oni walczą w lesie o przetrwanie, „dźwigając ładunek ogromny jak głaz/ a cenny jak ognia szmer w piecach" (PW, 145), on, delektując się miłosnym cierpieniem, błąka się bez celu, brodzi w strumieniu, niczym Korydon czy Filon z sielanki. Kompromitacja sielankowego modelu przeżywania Szenwaldowi i jego czytelnikom znana była chociażby z *Balladyny*. Nic dobrego nie mogło spotkać bohatera tak ustanawiającego swoje relacje ze światem. „(Smutek serca) Niechaj cię pogrzebie,/Mdława istoto. Nic niech n i c zabije;/ A twój grobowiec zamknie nic" – przeklina błędnego Filona zniecierpliwiony Pustelnik w *Balladynie* (akt I, s. 1, w. 245). I ciążąca nad Andrzejem groźba nieszczęścia jest w poemacie całkiem realna: w *Komentarzu* Szenwald samokrytycznie przyznaje, że przygoda Andrzeja powinna była znaleźć raczej swój tragiczny finał – do tej kwestii wypadnie powrócić. Na razie Andrzej znów trafia na polanę „w brzozowym lasku", gdzie Anna, niczym leśna czarodziejka, przy ognisku odprawia swe gusła („nad obręczami śpiewających węgli, /siadła na trawie piękna morderczyni/ i paląc kości czary dziwne czyni", PW, 146) – to obraz, który ma oczywiście swój pierwowzór w scenie z *Magii* Teokryta. Andrzej ośmiela się wyjść z ukrycia, staje przed Anną, ale jak wcześniej spłoszony i zmuszony do ucieczki, tak teraz zostaje odpędzony („Tu jakiś brudny łobuz chodzi i cygani,/ brudny, obdarty, ordynarny łobuz!", PW, 148).

Znamienne – bohater zostaje odrzucony po raz trzeci. Po raz pierwszy przez kolegów czujących wstyd, że dali mu się skusić (zostać odrzuconym przez kolektyw – to zmora każdego rewolucjonisty), przez swoją wybrankę i przez świat cały (a w tym wypadku, co istotne, przez Naturę) – bo leśne echo szyderczo powtarza obelgę Anny, szyderczo powtarzają ją, kolejno, drzewa, woda i wiatr. Również trzykrotnie Andrzej zapiera się siebie: po raz pierwszy przystając na warunki postawione przez Czarnego Człowieka, po raz drugi – odwodząc kolegów od strajku, i po raz trzeci, w rozmowie z Bogdanem. Symbolika potrójnej zdrady, figura apostoła

wypierającego się własnych przekonań, albo figura rewolucjonisty jako apostoła (bo tak zostaje przedstawiony przemawiający Bogdan w scenie strajkowej agitacji – jego głowa podświetlona słońcem jawi się zebranym niczym w aureoli, PW, 114), ma pozornie inne źródło, ale przecież i ono łatwo może zostać umiejscowione w tradycji poezji idyllicznej. Przejścia tematów i metafor dokonywały się często na gruncie wspólnej topiki: tej wywodzącej się z antyku i tej wywodzącej się z Biblii. Starotestamentowy obraz Jahwe jako Pasterza wyprowadzającego swoje stada z niebezpieczeństwa oraz Ewangelia Łukasza z obrazem Chrystusa – Dobrego Pasterza sprawiły, że tropy idylliczne weszły do tradycji chrześcijańskiej – ale i odwrotnie, biblijne metafory reinterpretowały tradycję poezji pastoralnej. Słynna *Czwarta ekloga* Wergilego z zapowiedzią, iż świat będzie odnowiony przez dziecko (*resp*. zbawiony w schrystianizowanej interpretacji), zapowiadała, że wiek złoty dopiero nadejdzie, Arkadia jest więc sprawą tyleż przeszłości, co przyszłości. Po stuleciach znalazła swoje echo w romantycznej utopii socjalistycznej oraz w mitologii dziecka i jego posłannictwa. Dziecko jest symbolem siły odnowicielskiej, dziecko–heros uwalnia świat od potworów. Obecność dziecka jest obietnicą powrotu do raju. „Dziecko jest ojcem dorosłego" – napisze Wordsworth w odzie *Przeczucia nieśmiertelności* i ta formuła znajdzie liczne i rozmaite wykładnie. Stanowić będzie również punkt wyjścia dla apologii odnowicielskiej siły, jaką jest odzyskane dziecięce światoodczucie i rewolucyjna energia młodości. „Niedobre, nieczułe dziecię!" – mówi anioł pochylony nad Konradem, i słowa te dyktuje przecież nie tylko konwencja retoryczna, która nakazuje ujmować dzieje jako historię „dzieci Bożych", ale również wiedza, że do czynienia mamy z wywracającym porządek świata, zuchwałym buntem „dzieci" przeciwko światu „dorosłych". Andrzej i Bogdan, sposobiący się do roli rewolucjonistów, mają „twarze dziecięce" (PW, 96)[23]. I za literackich antenatów chyba mają bohaterów *Godziny myśli* Słowackiego. Gdy tamci „Z dziecinnego piasku,/Na księgach Swedenborga budowali gmachy/ Pełne głosów

[23] Skądinąd warto zwrócić uwagę i na obecność mitologii Lenina–dziecka w samej ojczyźnie światowego proletariatu, poświadczoną bajeczkami o Leninie Michaiła Zoszczenki (1942) i popularną odznaką pionierską.

anielskich, szaleństwa i blasku,/Niebu tytanowymi grożące zamachy", ci, „dwa duchy niepokoju", karmiąc się opowieściami ze strajków i więzień, wypowiadają światu posłuszeństwo. „Dla nich świat, / nieubłaganą miał twarz i łapą burą/ nasiona nienawiści do serc im kładł" (PW, 95).

Równocześnie ze słowami obrazy Andrzej słyszy dobiegający z lasu wystrzał. I ten odgłos z realnego świata staje się czymś katarktycznym, wyrywa bohatera z fantasmagorii. Następnie mamy obraz rannego mieszkańca zawłaszczonej Arkadii: to jeden z tych, który wybrali się po chrust do „lasu wielkorządcy". Dla Andrzeja to chwila rozpoznania: utożsamienie się z losem wyklętych i wydziedziczonych synów ziemi, sprawia, że przestaje być więźniem miłosnego zauroczenia. Świat odsłania mu swoją prawdziwą, czyli tragiczną twarz: „Więc jeden świat ogromny był i mroczny, a w głębi drugi świat jak teatralna scena / – pełny krwawej urody" (PW, 151). Teraz to Andrzej wypowiada „trzykrotną klątwę": jest już na nowej drodze, na której odkupi przewiny wobec siebie, wobec przyjaciela i wobec kolektywu. Jest późny wieczór: na stacji już czekają zgromadzeni do odjazdu koledzy. „Wysoki cywil w cylindrze" (to przebrany Czarny Człowiek) i oficer wygłaszają państwowotwórcze mowy, zgromadzeni na peronie śpiewają patriotyczną pieśń. Pieśń antycypuje ich przyszłe losy: będą tymi, którzy złożą ofiarę na ołtarzu ojczyzny. Andrzej przerywa patriotyczny śpiew i wygłasza rewolucyjną orację i zarazem spowiedź, w której wyjaśnia błędy swojego dotychczasowego zachowania. W końcowej części przemowy w miejsce „ja" pojawia się wspólnotowe „my", zapowiedź dnia sądu, wezwanie do walki i zapowiedź pojawienia się zastępu bojowników o nowy świat:

My, którzy znamy chłód i głód,
my – w męce dni poczęty płód,
karmiony błotem, bity do krwi-
nieposkromiony pomiot lwi –
my, których twarz, ciśnięta w mrok,
ku światłu zwraca głodny wzrok:
za zbrodnie katów, za jęki braci
bez drgnienia ręka nasza zapłaci…

(…)
Do walki, druhy! Jest nas – tłum!
Gdziekolwiek wieje tuman dróg,
Gdziekolwiek stopy rani bruk,
W ogniu wystrzałów, w huku powodzi –
Przyszłość w ramionach niesiemy – młodzi!

Pociąg drgnął i ruszył
wypluwając ogień z trzew.
(…)
Zanim świt, powstały z fal,
rozepchnie wierzeje –
w pąkach serc dojrzeje
stal.
(PW, 156)

Szenwald, w *Komentarzu* do tej pisanej wierszem opowieści o tym, jak hartowała się stal, przedstawia się jako ktoś niechętny swojej poetyckiej nowoczesności, za to jako ktoś spolegliwie terminujący u swoich poprzedników. Istotnie, jego poemat jest prawdziwą kopalnią dla badacza intertekstualności. Znajdziemy tu rozmaite cytaty poetyckich struktur: anapestyczno-amfibrachiczny rytm wiersza zastosowany przez Brunona Jasieńskiego w *Słowie o Brunonie Szeli*, czterostopowiec jambiczny wykorzystany przez Tuwima w przekładzie *Słowa o pułku Igora*, Mickiewiczowski wzorzec wiersza balladowego i stylizacje na pieśń ludową i chłopskie lamenty znane z twórczości Lenartowicza i Konopnickiej.[24] Szenwald w *Komentarzu* kwalifikuje swój poemat jako pracę „proseminaryjną", utwór świadomie „akademicki". W tym względzie, jak przystało na poetę sytuującego się w tradycji poezji pastoralnej, Szenwald deklaruje się jako ktoś przynależący do wielkiej konfraterni poetów – ale za to jakiej:

Mistrzami moimi (z jakichże nizin muszę patrzeć na ich wysokie pomniki!) byli Eschylos, Wergiliusz, Szekspir, Shelley, Mickiewicz, Słowacki – nazwiska, które na twarzach owej krzykliwej generacji poetyckiej [rówieśników – M.Z] wypaliłyby rumieniec wstydu, gdyby nie to,

[24] Wyliczam je tu za Jackiem Tarczałowiczem z jego książki *Lucjan Szenwald. Zycie i twórczość*, *op. cit*, s. 157 i n.

że ta generacja nieomal nie wie, co to za jedni (…) Długo i troskliwie pracowałem w ich laboratoriach – i uznanie tej pilności jest jednym z niewielu zaszczytów, o które się ubiegam (PW, 160).

Wskazane już wcześniej intertekstualne związki i powinowactwa zaświadczają, że nie była to deklaracja gołosłowna. Znamienne jest jeszcze wyznanie, którym autor kończy swój *Komentarz*: dziełem, które „ze szczególną siłą zaciążyło nad *Sceną przy strumieniu*", jest „przejmujący poemat Shelleya – *Alastor, czyli duch samotności*, istniejący po polsku, jak zaznacza Szenwald, „w doskonałym przekładzie Kasprowicza".

Ta filiacja daje wiele do myślenia. Z pozoru nic nie wskazuje na powinowactwo obu tekstów, ale jest ono rzeczywiste. Shelley zapisał w swoim tekście przesłanie bliskie Szenwaldowi, lecz ten ostatni „przydepnął gardła swojej pieśni", wybierając inne rozwiązanie. Zarazem trop ten był dla niego na tyle jednak znaczący, że odkrył go w *Komentarzu*. Dlaczego? Jak Szenwald mógł przeczytać w przedmowie dołączonej przez autora do poematu, opowiada on historię „młodzieńca o niezepsutych uczuciach, o duchu awanturniczym, którego wyobraźnia (…) prowadzi ku zgłębianiu wszechświata" i który „złamany rozczarowaniem do przedwczesnej schodzi mogiły".[25] Udziałem Shelleyowskiego bohatera jest grzech anielstwa: pielęgnowana szlachetność i wyjątkowość naznacza piętnem obcości. Tytułowy Alastor to przyswojona przez mitologię Greków i Rzymian postać demona z mitologii zoroasteriańskiej: jest on duchem zemsty, personifikacją przekleństwa wiszącego nad winnymi występku czy zbrodni, ale jest także i narzędziem Nemezis. Jak podaje Plutarch, Cyceron tak bardzo nienawidził Augusta, że chciał zabić się w jego pałacu, by stać się tamtejszym alastorem.[26] Właśnie takim swoim własnym alastorem jest bohater poematu Shelleya. Duch samotności zdaje się sobowtórem bohatera, ale i jego jungowskim „cieniem". Cała akcja poematu rozgrywa się w krajobrazie imaginacyjnym: „Wszystko było w głębi /Jego umysłu"– czytamy u Kubiaka. W poemacie Shelleya samotność poety

[25] J. B. Shelley, *Alastor*, w: *Poeci angielscy* (Wybór poezji), przeł. J. Kasprowicz, Lwów 1907, s. 201.

[26] Plutarchus, *Vitae parallelae*, 47.6. Lokalizację zawdzięczam Pani Ewie Głębickiej.

jest tyleż przekleństwem, co wyborem. Jest winą tragiczną, bo czymś narzuconym przez los, w tym sensie, że wybitne jednostki są na nią skazane. Shelleyowski poeta opuszcza ludzką wspólnotę trawiony grzechem anielstwa, żądzą doskonałości. Ponosi za to karę, choć nie ma tu jego winy. Zasługuje więc, zdaniem autora, na współczucie. Biada za to ludziom samolubnym i pozbawionym wyższych uczuć: są oni martwi już za życia – powiada autor w przedmowie.

Podróż poety–wizjonera po krajobrazach duszy, zdaniem Harolda Blooma, ma zilustrować rozdwojenie, jakie jest udziałem romantycznego podmiotu, gdy chodzi właśnie o stosunek do natury.[27] W poemacie Shelleya stosunek do natury jest czymś dalekim od jednoznaczności. Utwór Shelleya rozpoczyna inwokacja do natury doświadczanej jako wielka jedność („Ziemio, powietrze, morze, umiłowane rodzeństwo!" – czytamy w przekładzie Kubiaka), ale kończy opis triumfu śmierci. W poemacie przedsionkiem śmierci jest sen, który odsłania to, co jest po drugiej stronie, ale niejasno, fragmentarycznie, w błyskach i strzępach mało zrozumiałych obrazów. Narrator opowiada o losach poety gnanego żądzą poznania tajemnic Natury i do zjednoczenia z Naturą. Jak się okaże, dokonać się ono może za cenę unicestwienia. Natura nie jest naszym domem: w jej świecie jesteśmy przybyszami z innego porządku, zdaje się mówić autor. W poemacie Shelleya, porządek natury pomimo swej urody bardziej aniżeli „rodem (nam) pokrewnym" (u Kasprowicza), „wspólnotą istot żyjących" (u Kubiaka) jest królestwem śmierci. Porzucenie ludzkiej wspólnoty i pogoń za mirażem poznania ostatecznego, pozwalającego na zjednoczenie z bytem, za którym tęskni bohater poematu jest możliwe za cenę śmierci. Śmierć jest figurą doskonałej tożsamości, jedności, z której nie wyobcowują już żadne rozterki rozdartej i nieszczęśliwej świadomości. Ale śmierć wyrywa nas z istnienia i naznacza obcością, równoznaczną z unicestwieniem. Oto „już nam zniknąłeś ty dzielny, szlachetny,/ Ty geniusza i piękności synu" („Odleciałeś, dzielny, /Tkliwy i piękny, czaru i geniuszu/ Dziecię") – powiada narrator, dziwiąc się światu, że trwa nadal w najlepsze. „O ty, już nie możesz/ Znać ani kochać kształtów i postaci/ Tej fan-

[27] Por. H. Bloom, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, Cornell University Press, Ithaca 1971, s. 285 i n.

tastycznej widowni, co ongi/ Wiernie-ć służyły, co są tam, gdzie ciebie/Nie ma już dzisiaj". Zniknąłeś bez żadnego zadośćuczynienia i bez szansy na zaistnienie, bo i życie w słowach poety jest tylko pozorem: poezja, sztuka nie są w stanie rywalizować z nicością i zastąpić utraconej obecności:

> (...) niech się nie poważy
> Wzniosły wiersz, pamięć opłakując tego,
> Czego już nie ma, ni ból malowidła
> Czy rzeźby, chłodnej zdolności roztaczać
> W ułomnym kunszcie. Sztuka i wymowa,
> Wszystkie popisy świata, są zbyt słabe
> I marne, by tę stratę opłakiwać,
> Która ich światło w cień zmieniła. Ból to,
> Co leży „głębiej niż łzy sięgnąć mogą",
> gdy nagle wszystko się rozszczepia,
> kiedy jakiś nadziemski Duch, którego jasność
> Świat ozdabiała dookolny, zostawia
> Tym, którzy po nim będą żyć, nie łkanie,
> Nie jęk ni zamęt upartej nadziei,
> Lecz bladą rozpacz, zimną nieruchomość,
> Wielką budowlę przyrody, sieć ludzkich
> Spraw, narodziny i grób, które teraz
> Już nie takimi są, jak przedtem były[28]

Jak pisze M.H. Abrams, romantycy umieszczali się w paradygmacie neoplatońskim: pragnęli „integralnego wszechświata, świata bez absolutnych podziałów, w którym wszystko jest powiązane systemem odpowiedniości" i w którym „panuje ciągłość pomiędzy ożywionym i nieożywionym, przyrodą a człowiekiem, materią a umysłem"[29]. I dla Mickiewicza nie ulega wątpliwości istnienie świata jako „powszechnej ciał i dusz ojczyzny"[30]. Pomyślany

---

[28] Cytuję w przekładzie Kubiaka (przekład Kasprowicza, choć równie wyraźny, nie ma siły wiersza Shelleya, czytanego przez Szenwalda również w oryginale).

[29] M. H. Abrams, *Formy wyobraźni romantycznej*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki" 1978, nr 3, s. 204. Por. też rozdział „Shelley i romantyczny platonizm", w: *idem*, *Zwierciadło i lampa*, przeł. M. B. Fedewicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 142 i n.

[30] *Dziady*, cz. I, w. 43. O neoplatoniznie Mickiewicza por. A. Witkowska, *Mickiewicz. Czyn i słowo,* PWN, Warszawa 1975, s. 41 i n. oraz – ostatnio – Monika Ruda-Grodzka, *„Sprawić, by idee śpiewały". Wątki platońskie u młodego Mickiewicza*, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2003.

na sposób neoplatoński romantyczny wszechświat odnawia się w ruchu powrotnym ku pierwotnej jedności, wyznaczanym przez dynamikę przeciwstawnych sił, kumulujących wszelako – jak u Hegla – w postaci „samoodradzającej się, postępowej syntezy". Tymczasem drogę do spełnienia mistycznej unii tarasowała świadomość, to ona uniemożliwiała upragnioną jedność, jedność ja i nie-ja, podmiotu i przedmiotu, świata ludzkiej subiektywności i świata natury. To ona różnicuje – bo dokonując w aktach namysłu analitycznego podziału jedności na wielość – wprowadza nieciągłość i wyobcowuje. To ona – tu Abrams cytuje Schellinga – jest duchową chorobą ludzkości, dzieli bowiem wszystko, co natura trwale złączyła. Dlatego świadomość jak pisał Hegel, miała zostać wprzęgnięta w proces, w którym „filozofia wraca do siebie i osiąga punkt, z którego się zaczęła".[31]

Nie będzie chyba nieprawdą, jeśli napiszę, że poemat Shelleya podaje w wątpliwość wielką nadzieję romantyków, wypowiadaną w fabule snutej pospołu przez poetów i filozofów. „Opowiada ona – powiada M. H. Abrams – o bolesnej edukacji świadomego ducha poprzez coraz rozleglejsze poznanie, w miarę jak usiłuje on – nie wiedząc dokładnie, czego pragnie, zanim to osiągnie – przebić się na powrót do wyższej odmiany owej pierwotnej jedności z samym sobą, od której się był nieuchronnie oddzielił swym pierwszym świadomym aktem"[32]. Dla romantyków to, co „psuje" świadomość, „naprawia" wyobraźnia i poezja. Ona, jak dopowiada Abrams, pozwala „wyrwać się z kręgu doczesnej egzystencji ku trwałej wizji zespolonego i całkowicie ludzkiego świata, jedynego, który może zadowolić ludzkie pożądanie"[33].

Ale w poemacie Shelleya, „wszystko się rozszczepia" i rozszczepienie okazuje się nieuleczalne. Nie tylko świadomość, ale i wyobraźnia wyobcowuje i skazuje na Adamiczną samotność, a sztuka będąca dzieckiem wyobraźni tworzy nostalgiczne i uzurpatorskie formy, którym właściwa jest „blada rozpacz, zimna nierucho-

---

[31] Cytat z Heglowskiej *Logiki*, za: *Formy wyobraźni romantycznej*, s. 214.

[32] M. H. Abrams, *op. cit.*, s. 222.

[33] *Ibidem*, s. 226. O roli wyobraźni w zasypywaniu przedziału między podmiotowością a światem przedmiotowym, wyobraźni sytuującej na powrót w utraconym świecie natury pisze Maria Janion w rozprawie *Kuźnia natury*, w: *idem*, *Gorączka romantyczna*, PIW, Warszawa 1975, s. 247 i n.

mość”[34]. W poezji romantyków znajdujemy także doświadczenie obcości świata Natury, sygnalizowane chociażby jako niemożność zdania sprawy w ludzkim języku z istoty owego wglądu, jaki zyskujemy w epifanijnych chwilach zjednoczenia: „Bo w żyjących języku nie ma na to głosu”, powiada Mickiewicz w sonecie *Droga na przepaścią w Czufut-Kale*. Obok panteistycznie przeżywanej jedności, znajdujemy bardzo już nowoczesne poczucie wyzucia z wielkiej wspólnoty bytu. „I niech natura obojętnie urodą nieśmiertelną lśni”– czytamy w wierszu Puszkina *Czy po ulicy błądzę szumnej*. Taka też wydaje się lekcja poematu Shelleya[35].

Shelley jest neoplatonikiem: osobność, życie w izolacji, utożsamia ze złem, ze śmiercią jako następstwem biblijnego upadku[36]. Nie wyrzeka się swego bohatera, ale każe mu za samotnictwo zapłacić cenę najwyższą – właśnie śmierci. Szenwald jest poetą i komunistą, a dla marksisty pozytywną formą istnienia jest świadome uczestnictwo w Całości, jaką ustanawia całokształt określonych stosunków społecznych, wypracowana przez materializm historyczny figura całości, w której obiektywizuje się ludzkie myślenie i działanie. Bycie w separacji czy to ze sobą, czy z innymi jest efektem świadomości fałszywej: samotność i osobność, odmowa wspólnoty są mankamentem, produktem alienacji. Ale lojalność wobec republiki poetów i romantycznej mitologii artysty jest nadal wartością dla Szenwalda–poety. Co z tego, skoro są wartości wobec niej nadrzędne! W artykule polemicznym wobec zastrzeżeń Czesława Miłosza, składającego deklarację solidarności z akcją Frontu Ludowego, – dodajmy, poety, oskarżonego

---

34 Ten sposób myślenia o poezji jako chybionej ekspresji, nigdy nie sięgającej „Przedmiotu Naturalnego”, znalazł swoją wykładnię w rozprawie Paula de Mana *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego* (przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3), jakkolwiek de Man nie odwołuje się tam do *Alastora* Shelleya.

35 Jak pisze Bloom, Shelley w tym poemacie wystąpił przeciwko religii natury Wordswortha i Coleridge'a, by skądinąd wkrótce zacząć ją podzielać i by znowu powrócić do koncepcji wyłożonych w *Alastorze* w ostatnim swoim wierszu *Triumph of Life* (por. *idem*, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, *op. cit.*, s. 285-293 i 352-361).

36 Por. rozdział „Shelley i romantyczny platonizm”, w: *idem*, *Zwierciadło i lampa*, *op. cit.*, s. 142 i n.

wkrótce przez Ignacego Fika o „grzech anielstwa" właśnie[37] – Szenwald wskazał owe wartości:

> Bez wątpienia dzisiejsza epoka, epoka rewolucji proletariackiej, nie likwiduje bez reszty samotności swoich artystów, i nawet, ośmieliłbym się powiedzieć, nie ma powodów, aby przesądzać, że względna samotność wielkiego artysty, wybiegającego naprzód umysłem i sercem, przezwyciężona zostanie całkowicie w społeczeństwie bezklasowym. Ale nie ulega również kwestii, że ten, kto oręż najwspanialszej sztuki odda sprawie wyzwolenia pracującego ludu, ten, kto własne swoje losy i losy swojej sztuki zespoli z losami walczących mas – taki artysta będzie bez porównania mniej samotny niż piewca własnego złamanego serca i chwalca wygodnego fotela. Bo wtedy udziałem artysty stanie się najbardziej przejmujące, najbardziej radosne uczucie: walcząc o swoje wyzwolenie, masy – i tylko one – walczą również o niebywałe, nieznane dotąd perspektywy rozwoju dla sztuki i nauki[38].

Bohater poematu Szenwalda niczym bohater poematu Shelleya winien być ukarany za grzech samotnictwa podszytego pychą, ale narrator poematu Szenwalda każe mu wrócić na łono wspólnoty. Wybierając takie rozwiązanie, autor poematu nie czuje się z tym najlepiej:

> nienawistny duch schematyzmu – wyznaje w *Komentarzu* – nie całkiem został wygnany ze strof poematu. Wyraża się to nie tyle w rozbieżności istniejącej pomiędzy rzeczywistą psychiką chłopców szkolnych, a psychiką ich daną w utworze (gdyż więcej tu poetyckiej transpozycji niż politycznego uproszczenia) – ile w programowym happy-endzie, który uważam za poważny błąd artystyczny. Poemat powinien kończyć się tragicznie. Domaga się tego jego konstrukcja, jego dynamika, domaga się nawet tego rewolucyjny morał. Andrzejowi nie wolno już nigdy wyjść z lasu. Bogdan wykazuje sporą znajomość praw rządzących utworem, w którym wypadło mu figurować, jeśli ostrzega swego kolegę przed samobójczą śmiercią (PW, 158).

Może rzeczywiście Bogdan jest tu *porte parole* narratora poematu, i nie przypadkiem motto *Rozdziału II* pochodzi z *Króla Olch*.

---

[37] Por. M. Zaleski, *O „grzechu anielstwa", czyli historia pewnego nieporozumienia"*, w: *idem*, *Przygoda drugiej awangardy*, Ossolineum, Wrocław 2000, s. 250 i n. oraz E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 61 i n.

[38] L. Szenwald, *W odpowiedzi Czesławowi Miłoszowi*, „Lewar" 1936, nr 4.

Wiersz Goethego, jak napisała o nim Marta Piwińska, jest „balladą o dziecku zabitym przez naturę, która przybiera postać fantastycznego władcy lasu”[39]. Szenwald jako komunista nie wierzy w przyrodzoną dobroć natury: dopiero po zlikwidowaniu konfliktu między człowiekiem a naturą (a więc po jej humanizacji i uspołecznieniu, przemianie w środowisko naturalne nowego człowieka) natura stanie się przyjazną człowiekowi. Będzie żywić i zaspokajać nasze potrzeby estetyczne:

> Technika jedną połowę obejmie,
> Warkną motory i żelaza szczękną.
> Z drugą połową w radosnym rozejmie,
> Dla wszystkich bujne rozkrzewimy piękno!
> (PW, 132)

Ale nie tylko Andriej Płatonow wierzył w to, że my, komuniści, nauczymy naturę śpiewać. Wcześniej wierzyli w to Wordsworth i Shelley, a jeszcze wcześniej pasterz Mopsus w Eklodze V, który – wzorem Orfeusza – każe śpiewać górom.

Gdyby Szenwald pozostał wierny swoim predylekcjom poetyckim i swoim antenatom, byłby nie tylko w zgodzie z romantyczną, shelleyowską wykładnią, ale i tradycją poezji pastoralnej. Idylliczna konwencja była od początku próbą oswojenia metafizycznego skandalu, czyli obecności zła i śmierci w świecie. Idylla nie czyniła zła przedmiotem reprezentatywnej anegdoty, ale od początku śmierć w niej była obecna. Zgoda na taki stan rzeczy zapisana jest już u Wergiliusza, jako autora *Bukolik*:

> Arkadię Wergiliusza przenika bolesna melancholia, u źródeł każdego obrazu pulsuje świadomość nieuchronnej zagłady tkwiącej w samej istocie rzeczy, a powracające obsesyjnie w błyskawicznych objawieniach cierpienie, zło i szpetota czynią każdą chwilę tym bardziej niepowtarzalnie piękną, tym bardziej godną zapamiętania

– czytamy we wstępie do wznowionego niedawno przekładu Kajetana Koźmiana Wergiluszowego *Bucolicon Liber*.[40] O ile dawni

[39] M. Piwińska, *Złe wychowanie*, PIW, Warszawa 1981, s. 24.
[40] J. Wójcicki, *Pastoralna* i *Eroica* Kajetana Koźmiana (wstęp do): Wergiliusz, *Bukoliki*, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 9.

poeci przyjmowali obecność śmierci jako przyrodzoną konieczność, albo o ile znajdowali dla niej wytłumaczenie na gruncie chrześcijańskiej eschatologii, o tyle twórcy romantyczni i poromantyczni traktowali ją jako metafizyczną skazę. O ile tamci akceptowali udręki zrodzone ze społecznych nierówności, przechodząc nad nimi do porządku z melancholijną rezygnacją, tak jak zwykliśmy godzić się z nieuchronnością śmierci, o tyle poezja wyrosła z socjalistycznego mitu czyniła z nich *casus belli*, występując przeciwko porządkowi świata.

Ale owa wrażliwość w pełni doszła do głosu, gdy ujawniła się siła socjalistycznego mitu, na który złożyły się krytyka alienujących więzi kapitalistycznego społeczeństwa, rozbitej wspólnoty i poczucia bezdomności, wiara w postęp, a w istocie religijna nadzieja samozbawienia, wiara w rozum naukowy, wyzwalający od przesądów i złudzeń, w zdolność człowieka do racjonalnego kształtowania swego losu. Owa siła nowej, świeckiej eschatologii wielce zaważył na formach dyskursu idyllicznego. Ale i wystawiała ową wielką tradycję poetycką na niebezpieczeństwo dydaktyzmu. Idealizacja świata przedstawionego, którą znajdujemy u podstaw idylli była czymś więcej aniżeli tylko konsolacją.

Szenwald czuje się w obowiązku odstąpić od tragicznego zakończenia. Byłoby ono koncesją na rzecz pięknoduchostwa (które i tak Szenwaldowi zarzucano), i tym bardziej pozostawałoby w niezgodzie z etosem poety–komunisty i estetyką poezji „proletariackiej”.[41] To w końcu Włodzimierz Majakowski w przetłumaczonym (*nota bene* przez Szenwalda) wierszu o Leninie *Komsomolska*, opatrzonym mottem „Śmierci – nie odważ się”, dawał wyraz

---

[41] Por. K. W. Zawodziński, w cytowanych już tekstach, oraz M. Eiger (S. Napierski) w recenzji z poematu („Droga” 1937, nr 4, s. 299). Szenwald nie chciał w tym względzie pozostawiać żadnych wątpliwości: „Prawdziwy artysta proletariacki, artysta kochający swoją sztukę, bardziej od niej kocha sprawę wyzwolenia ludu. Jeżeli istnieje dla niego coś wyższego ponad sprawę, musi ta niekonsekwencja odbić się na jakości jego sztuki, musi zamącić jej krystaliczną czystość, jej moralne podłoże. Gwarancją rzetelności źródła, z którego płynie rewolucyjna twórczość, jest gotowość artysty do zrezygnowania, w razie potrzeby, z własnej muzy, aby zadośćuczynić innym koniecznością walki, lecz proletariat nie żąda takich ofiar od artystów. Oni sami, nieproszeni o to, powinni umieć je składać – skromnie i bez krzyku” (*W odpowiedzi Czesławowi Miłoszowi*).

wkrótce już oficjalnej, przyjętej na proklamującym socrealizm Zjeździe Pisarzy Radzieckich z 1934 roku, nowej mitologii zwycięskiego życia, zobowiązującej do tego, by pisać, że: „Śmierci nie ma!" To właśnie ta, zapisana w tekstach poetów Proletkultu i w dziełach radzieckiego lamarkizmu i kosmizmu, mitologia stała się jedną ze składowych socjalistycznej eschatologii, a strywializowana i spreparowana na użytek propagandowy – także i legitymacją komunistycznego kiczu.[42] Śmierci nie ma. Andrzej zatem wyjdzie z lasu, wsiądzie do pociągu. Niebawem jemu podobni bohaterowie staną się „maszynistami parowozu dziejów".

---

[42] Por. A. Pomorski, *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX–XX wieku.(Na marginesie antyutopii Andrzeja Płatonowa)*, Open, Warszawa 1996. S. Friedlander dowodzi, że mitem założycielskim kiczu komunistycznego był mit życia, tak jak faszystowskiego – mit śmierci. Por. wypowiedź Friedlandera w: *On Kitsch*, „Salmagundi", 1990, Winter–Spring.
Motyw „Śmierci nie ma" znalazł swoje opracowanie w *Słowniku Realizmu Socjalistycznego*, pod red. Z. Łapińskiego i W. Tomasika. Autorka hasła, Monika Brzóstowicz-Klejn, daje jego wykładnię na podstawie tekstów polskich autorów po roku 1945, szczególnie zaś tomu wierszy W. Woroszylskiego *Śmierci nie ma!* (1949).

Obory, czyli o nowej pastoralności

Kiedy od Warszawy jadąc w kierunku Konstancina skręcimy w Jeziornie do wsi Obory i zjedziemy z szosy w stronę dawnego starorzecza Wisły, znajdziemy się wnet przed okazałym murem okalającym zadbany park z barokowym pałacem i usytuowaną nieopodal, wzdłuż drogi dojazdowej do pałacu, oficyną. Tablica przy bramie poinformuje nas, że oto trafiliśmy do Domu Pracy Twórczej im. Bolesława Prusa, czyli do miejsca pracy i odpoczynku pisarzy. Kompleks pałacowy w Oborach, a więc dwór z oficyną, zrujnowanym dziś browarem, parkiem i stawami, stanowi zabytek architektoniczny. Pałac zbudował w latach osiemdziesiątych XVII król Jan III Sobieski dla swojej szwagierki.

Ostatnimi właścicielami Obór była rodzina Potulickich. W czasie wojny najątek został zarekwirowany przez Niemców: młodzi Potuliccy działali w konspiracji. Po wojnie majątek rozparcelowano, a pałac przeszedł na własność skarbu państwa. Ale przecież nie świetna przeszłość i uroda tego miejsca stygmatyzowały je w oczach tego, kto stawał przed bramą. „Historia ma tu pięćset lat, ale liczy się ostatnie pięćdziesiąt, kiedy istniał tu otoczony murem raj dla pisarzy”[1] – napisze dziennikarz i z taką opinią, podobnie jak i charakterystyką samego miejsca, trudno się nie zgodzić.

Miejsce to należy na trwałe do historii literatury polskiej. Któż tutaj nie bywał! I Antoni Słonimski, i Aleksander Wat, i obaj Brandysowie, Tadeusz Borowski i Jerzy Andrzejewski, ale i Igor Newerly, i Julian Stryjkowski, i Wiktor Woroszylski, i Konwicki, i Adolf Rudnicki, i Tyrmand, i Herbert, i Międzyrzeccy, Grochowiak i Miron Białoszewski... Lista obecności pokryłaby się z indeksem nazwisk podręcznika historii literatury drugiej połowy XX

---

[1] L. Żuliński, *Dwór w Oborach*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 32.

wieku. Nie tylko zresztą literatury, bo gościli tu i filmowcy (Wajda razem z Jerzym Skolimowskim, podówczas jego młodym asystentem, i z Andrzejewskim napisali tu scenariusz *Niewinnych czarodziei*), odwiedzali je dziennikarze, ludzie teatru i architekci, i uczeni... Obory zatem zasługują na wdzięczną pamięć. Napisano tu niezliczoną ilość wierszy, przetłumaczono dziesiątki powieści, nie wspominając już o esejach, recenzjach, scenariuszach *etc*. Andrzejewski w Oborach napisał *Złotego lisa* i *Idzie skacząc po górach* (w swoim dzienniku zapisze: „tam napisałem bodaj najlepsze moje książki”[2]). Tu podobno powstały niemal wszystkie powieści Kazimierza Brandysa. Również dla amatorów anegdotycznej historii życia literackiego w PRL Obory jawią się niczym bajkowe kopalnie króla Salomona. To tu, jak przypomniała Ewa Berberyusz, Andrzejewski tacę z podawanym do łóżka śniadaniem wyrywał z rąk pokojówki, by zanieść ją osobiście do pokoju Hłaski.[3] To tu wiosną roku 1953 Alicja Sternowa, wkraczając do stołówki z okrzykiem „Ten zbrodniarz Beria, a to drań!”, omal nie doprowadziła do śmierci znanego ze swoich zelockich poczynań partyjnego krytyka Grzegorza Lasotę. Pośród zmartwiałych ze zgrozy stołowników krztusił się zupą, zdawałoby się definitywnie i ostatecznie. Nie wiedział tego, czego pięć minut wcześniej dowiedziała się z radia Sternowa: Beria został aresztowany.

Komuś, kto – jak ja – studiuje dzisiaj historię tego miejsca, Obory jawić się muszą jako miejsce szczególne, i to szczególne przynajmniej dwojako. Po pierwsze, zadziwiają jako miejsce osobliwego i nieco gorszącego wyniesienia, jako że dokonało się i zostało zaakceptowane przez pisarzy w niezbyt chwalebnych okolicznościach. Po drugie, fascynuje jako miejsce spektaklu: wszyscy przecież tu odgrywają przede wszystkim swoje role i „reprezentują” samych siebie jako pisarzy właśnie, mających tytuł co najmniej do tego, by znaleźć się właśnie tu i teraz.

Dla socjologa instytucja, którą w PRL były Obory, stanowić mogła bez wątpienia wdzięczny teren badań. Zasada dystynkcji,

---

[2] J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972–1979*, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 486.

[3] E. Berberyusz, *Jeńcy Obór*, Plus-Minus nr 256, „Rzeczpospolita”, 29-30 XI 1997.

jako zasada reżyserii teatru życia społecznego, święciła tam swe triumfy. Obory zatem jako „raj dla pisarzy" budzą efekt nieco groteskowy, jako że raj ten ufundowany był na sprzeczności. Trudno bowiem nie zauważyć, że zasada dystynkcji nie traci swego znaczenia jedynie w świecie racjonalności opartej na panowaniu, hierarchii, zwierzchnictwie i kontroli. A zatem należałoby raczej powiedzieć, że Obory stanowiły raj, który zamieniał się tyleż w „aksamitne więzienie", co w „targowisko próżności". Jednak historia Obór jako historia wyniesienia pisarzy ponad współobywateli z mozołem budujących rzeczywistość „socjalistycznej ojczyzny" skłania do myślenia – i to jest może w niej najciekawsze – o czymś innym. Każe myśleć o triumfie ciągłości kultury albo raczej o sile wzorów kultury, także tych z dalekiej przeszłości, które moderowały tyleż prometejski, co groteskowy zamach na kulturę właśnie, rewolucyjny przewrót planowany przez intelektualistów owładniętych chęcią projektowania społecznej rzeczywistości.

Dom, jak o tym wiemy z pism antropologów i religioznawców, stanowi wypełniony symbolami i metaforami model świata – *imago mundi*. „Domy pracy twórczej" i „domy literatury", podobnie jak „domy partii", „domy dziecka", „domy starego aktora", ale także „domy mebli" czy „domy obuwia", stanowiły stały element pejzażu od Łaby na wschód. Należały do socjalistycznego mitu i były odbiciem ustanowionego w nim ładu ludzkiego świata.

Instytucja domu pracy twórczej dla pisarzy powstała w Związku Radzieckim w latach dwudziestych. W powieści *Mistrz i Małgorzata* trafiamy do „domu Gribojedowa", to jest do willi należącej do Moskiewskiego Oddziału Związku Literatów Sowieckich, czyli ni mniej, ni więcej, tylko do moskiewskiego „domu literatury". W diabelskim wodewilu Bułhakowa, staroświecki, piętrowy dom za żelaznym, ozdobnym ogrodzeniem stoi przy reprezentacyjnym bulwarze stolicy. Przechodzimy przez niewielki wyasfaltowany placyk: „zimą wznosiła się tam uwieńczona łopatą zaspa, latem placyk przekształcał się w uroczy ogródek letniej restauracji ocieniony wielka markizą z żaglowego płótna". Restauracja związkowa słynęła jako najlepszy lokal w Moskwie. „Nie tylko dlatego, że zajmowała dwie ogromne sale o sklepionych pułapach, na których wymalowane były konie o assyryjskich grzywach, nie tylko dlatego, że na każdym stoliku stała lampka z abażurem, nie tylko

dlatego, że nie mógł tam wtargnąć pierwszy lepszy z ulicy, ale również dlatego, że w dziedzinie jakości wyżywienia Gribojedow bił na głowę wszystkie pozostałe moskiewskie restauracje, a także dlatego, że wszystko, co mogła zaoferować tutejsza kuchnia, sprzedawano po nader przystępnych, bynajmniej nie wygórowanych cenach". Zostawmy jednak restaurację z kartą dań przyprawiającą o kulinarny zawrót głowy, bowiem na pierwszym piętrze znajdują się instytucje nie mniej ważne. Oto mijamy biuro zarządu: zgromadzeni w nim właśnie pisarze z zawiścią obgadują swych kolegów–szczęśliwców, którzy uzyskali przydziały w podmoskiewskim luksusowym osiedlu dla pisarzy. Idziemy dalej, mijamy pomieszczenia sekcji sportowej i „wędkarsko-urlopowej", pokoje, w których załatwiane są „jednodniowe delegacje twórcze", przydział papieru, oraz rozpatrywane są „problemy mieszkaniowe" – kolejka do tego pokoju zaczyna się już przy portierni na dole. Wreszcie stajemy przed orzechowymi drzwiami ze „wspaniałym plakatem", „na którym wyobrażona była skała, a na niej jeździec w burce z przewieszonym przez plecy karabinem. Poniżej były palmy oraz taras, a na tarasie siedział młody człowiek z czubem nastroszonych włosów i patrzył ku górze niezmiernie bystrymi oczyma, a w dłoni trzymał wieczne pióro. Podpis: – »Pełnoterminowe urlopy twórcze od dwóch tygodni (opowiadanie, nowela), do jednego roku (powieść, trylogia) Jałta, Suuk-su, Borowoje, Cichidziri, Machindżauri, Leningrad (Pałac Zimowy)«. Przed tymi drzwiami także stała kolejka, ale nie przesadna, najwyżej sto pięćdziesiąt osób".

Satyryczny opis Bułhakowa odnieść można i do instytucji życia literackiego i kulturalnego w ościennych krajach demokracji ludowej, w tym Polski po roku 1945. W roku 1947 uchwałą Rady Ministrów (z dnia 18 listopada) zapadła decyzja o utworzeniu Domu Literatów w Warszawie. Wykonanie uchwały poruczono Ministrowi Kultury i Sztuki w porozumieniu z Przewodniczącym Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego i Ministrem Skarbu. 15 kwietnia 1948 roku została wydana promesa Prezydenta Warszawy na zrujnowane podczas wojny kamienice Rzewuskich i Johnów, przy Krakowskim Przedmieściu 87/89. Z początkiem roku 1950 w odbudowanych i pieczołowicie odrestaurowanych rokokowych kamienicach znalazł swą siedzibę Związek Literatów Polskich, dotychczas korzystający z gościnności ZAiKSu. Pomie-

ściły się w niej biura Zarządów (Głównego i Zarządu Oddziału Warszawskiego), sala odczytowo-konferencyjna (spotkania literackie zainaugurowane zostały uroczystym wieczorem autorskim Władysława Broniewskiego z okazji przyznania poecie Nagrody Państwowej I stopnia za całokształt twórczości literackiej), biblioteka i czytelnia, wreszcie kilka mansardowych mieszkań dla członków Związku. Na dole mieściły się klub literacki i zarazem kawiarnia, ambulatorium, a w podziemiach stołówka. Nie była tak wytworną restauracją, jak jej moskiewska odpowiedniczka, opisana przez Bułhakowa. Tyrmand w swym *Dzienniku 1954* pod datą 5 stycznia zanotował: „Obiad u Literatów (...). W tym klubie panuje nastrój przedwojennego żydowskiego pensjonatu w Otwocku, tyle że tu drożej i gorzej dają jeść. Wszyscy tu się znają i nie lubią". Mimo to na tym – jak je nazywał – „pastwisku upokorzeń" Tymand bywał regularnie, bowiem obiady klubowe za siedem złotych, jak przyznawał, potrzebne były jemu, trzydziestotrzyletniemu człowiekowi znajdującemu się u szczytu pisarskich możliwości, ale pozbawionemu możliwości druku „do fizycznego przetrwania", nie mniej aniżeli dożywającej swych lat „babci Porazińskiej". Dodajmy, że również bardziej wykwintne dania serwowane *á la cart*e, zamawiane przez nienawistnych Tyrmandowi kolegów po piórze – beneficjentów reżimu były tu tańsze aniżeli w restauracjach w mieście. Ale dodajmy i to, że „babcia Porazińska" należała (wraz z Zofią Nałkowską i Brezami) do pierwszych lokatorów owych mansardowych mieszkań w Domu Literatury.

Dom Pracy Twórczej w Oborach rozpoczął swą działalność jeszcze wcześniej. W piśmie z dnia 2 grudnia 1947 roku, skierowanym przez Jarosława Iwaszkiewicza jako prezesa Zarządu Głównego ZZLP i Aleksandra Wata jako wiceprezesa Oddziału Warszawskiego ZZLP do Włodzimierza Sokorskiego ówczesnego Ministra Kultury i Sztuki, czytamy:

> Zwracamy się do ob. Ministra w sprawie, która dotyczy jednej z najbardziej pilnych potrzeb naszego życia literackiego. Zachodzi konieczność, aby pisarze zamieszkali w Warszawie posiadali w najbliższej okolicy stolicy dom – nie wypoczynkowy – ale dom do pracy. Warunki życia w Warszawie sprawiają, że literat w nawale prac zarobkowych, organizacyjnych, zmuszony do ciągłych kontaktów, posiedzeń i spotkań, nie jest w stanie poświęcić pracy najistotniejszej – bo twórczej –

dłuższego ciągu dni a nawet godzin. (...) Dom czy hotel do pracy pod Warszawą – z dobrą komunikacją – pozwoli literatom warszawskim, nawet tym, którzy są na posadach, zorganizować sobie czas racjonalnie i wykroić choćby dwa czy trzy dni w tygodniu na pracę twórczą. Nie wątpimy, że dobroczynne tego skutki dla naszego piśmiennictwa okazałyby się wnet doniosłe.[4]

Autorzy listu zwracali uwagę, że taki dom mógłby posłużyć również za schronienie dla „zasłużonych sędziwych pisarzy" skazanych na razie na „poniewierkę i tułaczkę z zakładu do zakładu", a także służyć celom reprezentacyjnym. Można byłoby podejmować w nim gości zagranicznych. „Związek bowiem Literatów – czytamy – nie posiada w stolicy własnego lokalu, mieści się w jednym pokoiku, użyczonym przez ZAiKS. Niewątpliwie stwarza to – w oczach naszych gości – opaczne pozory, jakoby potrzeby literatury w naszym kraju były postponowane0 i pozostaje w rażącej dysproporcji z naszymi zapewnieniami, że praca literacka korzysta u nas z opieki państwa i społeczeństwa".

Obaj prezesi informowali ministra, że wymienionym a doniosłym brakom życia literackiego można byłoby zaradzić, przydzielając Związkowi wyszukany przez działaczy Związku, z pomocą Dyrektora Naczelnego Muzeów, profesora Stanisława Lorentza, folwark Obory należący niegdyś do Potulickich, a na mocy dekretu o reformie rolnej znacjonalizowany, leżący o kilometr od Konstancina, z wygodnym dojazdem z Warszawy (kolejką i autobusem). Zarówno pałac, jak i oficyna dworska, po wyremontowaniu zapewniające dostateczną ilość odpowiednich pomieszczeń, świetnie pełniłyby nowe przeznaczenie. Rzecz w tym, że na razie – pisali – majątek jest niecelowo użytkowany przez Państwowe Zakłady Chowu Koni:

W pięknym, zabytkowym XVII-wiecznym pałacu w stanie postępującego zaniedbania – mieszkają dwaj dyrektorzy stadnin, a po zdewastowanym historycznym parku harcują konie. Ta cenna własność ludu, aktem sprawiedliwości dziejowej odebrana magnatom, niszczeje niestety dosłownie tratowana.

---

[4] Te i inne dokumenty cytuję za archiwum dotyczącym Obór znajdującym się w Fundacji Domu Literatury i Domów Pracy Twórczej, z siedzibą w Domu Literatury.

Ministerstwo, a w ślad za nim i inne urzędy, w tym Marszałek Sejmu, i Rada Państwa z samym Prezydentem RP Bolesławem Bierutem, poparły starania Związku Literatów i wyasygnowały na remont pałacu i oficyny środki finansowe. Dyrektorzy stadniny otrzymali mieszkania zastępcze. Wprawdzie w przypadku jednego z nich sprawa nieco się opóźniała, bowiem – jak pisał w liście do prezesa Oddziału Warszawskiego, Ewy Szelburg-Zarębiny, zaoferowane mu mieszkanie zastępcze zajmował szofer z UB, ale sprawa znalazła swoje szczęśliwe rozwiązanie. Mieszkający w oficynie robotnicy folwarczni z rodzinami otrzymali staraniem Związku Literatów mieszkania w barakach, które zostały sprowadzone z pomocą Ministerstwa Obrony Narodowej i Ministerstwa Ziem Odzyskanych. Prace remontowe postępowały. Muzeum Narodowe w Warszawie wypożyczyło obrazy i meble potrzebne do dekoracji zabytkowych wnętrz, część z nich została użyczona przez Oddział Łódzki ZLP z domu pracy twórczej w Grotnikach, część wyposażenia, jak zabytkowe żyrandole kryształowe, weneckie, własność Potulickich, przeszły na rzecz Ministerstwa Kultury i Sztuki w związku z postanowieniami dekretu o reformie rolnej i literatom udało się je zatrzymać, mimo że rościło sobie do nich pretensje również Ministerstwo Obrony Narodowej (sic!).

Uroczyste otwarcie nastąpiło 18 września 1948 roku, w obecności Marszałka Sejmu, wiceministra kultury Włodzimierza Sokorskiego, miejscowych działaczy partyjnych i społecznych, rady folwarcznej oraz przedstawicieli świata artystycznego i literackiego. Maria Dąbrowska, która brała udział w tej uroczystości, zanotowała w dzienniku: „Nastrój wesoły, jakby się było z czego cieszyć. Dziwna mieszanka ludzi. Kanapki, wódka, czarna kawa, tort. W powrotnej drodze autokar wysadził nas na Polnej"[5]. W Księdze Pamiątkowej widnieją wpisy kilkudziesięciu osób, m.in. Anny Żeromskiej, Dąbrowskiej właśnie, Anny Kowalskiej, Stanisława Lorentza, Alicji Sternowej, Józefa Hena (pełnił na uroczystości funkcję fotografa), Gabriela Karskiego, Jadwigi Żylińskiej, Arkadego Fiedlera, Ewy Szelburg–Zarembiny, Aleksandra Wata, Leopolda Lewina, Jarzego Pomianowskiego, Jarosława Iwaszkiewicza,

[5] M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne, 1945–1965*, wybór, wstęp i przypisy T. Dąbrowski, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 285.

Stanisława Rembeka, Antoniego Słonimskiego, Karola Kuryluka, Jerzego Andrzejewskiego, Stefana Żółkiewskiego, Tadeusza Borowskiego (uczestnicy zapamiętali, że Borowski, podówczas sekretarz Oddziału Warszawskiego, roznosił na tym przyjęciu trunki).[6] W niecały rok później, choć nie bez konfliktów z Dyrekcją stadniny, opóźniającą prace remontowe oficyny, podpisane zostały w kwietniu 1949 roku protokoły zdawczo-odbiorcze Obory jako dom pracy twórczej ruszyły pełną parą, co poświadczają wpisy w Księdze Pamiątkowej:

> Marian Miernałowski, październik–listopad 1949: praca nad monografią zbeletryzowaną przodowników pracy przemysłu węglowego, hutniczego, bawełnianego i metalowego pt *Nowi ludzie*. Przekład komedii M.E. Sałtykowa-Szczedrina pt *Śmierć Pazuchina* i (W pogoni za szczęściem». Studia i materiały nad *Notatnikiem oborskim*.
>
> Jerzy Ficowski, 4- 13.02.1954. Podjęta i ukończona praca nad przekładem kilku wierszy Lermontowa. Pisanie powieści o Cyganach pt. *Wygasłe ogniska* dla Czytelnika. Opracowanie literackie wyboru baśni ze zbioru *Tysiąc nocy i jedna* (przekłady filologiczne z tekstów arabskich dokonane przez orientalistę mgra Władysława Kubiaka) dla Ossolineum.
>
> Praca niezwykle owocna. Bez przesady: jak prawie nigdy dotychczas. Zawdzięczam to urzekającej i sprzyjającej atmosferze Domu Literatów w Oborach. (...) Cisza, przemiły pokój nr 8 w oficynie, absolutny spokój i oderwanie się od codziennych, hałaśliwych i denerwujących kłopotów, a nawet (tak!) znakomita kuchnia i uprzejmość Kierownictwa i Personelu domu. Nie raz tu jeszcze powrócę – zawsze, kiedy będę chciał *wziąć rozpęd* do dalszej pracy".

Jak widać chociażby z tych wpisów, w przestrzeni ogrodzonej oborskim murem, niczym na czarodziejskiej wyspie Prospera, rozwiązanie znajdowały dylematy kondycji pisarskiej. Tu udawało się zlikwidować rozziew między tym, co publiczne, a tym, co prywatne, czyli między potrzebą solidarności i afirmacji związku ze wspólnotą a narcystycznym marzeniem o autokreacji, autonomii i wyjątkowości. Dla pisarza, a więc kogoś szczególnie silnie przeżywającego owo rozdarcie między tymi dwoma porządkami, rzeczywi-

[6] *Księga Pamiątkowa*, DPT ZLP im. Bolesława Prusa w Oborach. Stamtąd pochodzą cytowane wpisy.

stość Obór tworzyła, zdawałoby się, przestrzeń, w której nie dające się ze sobą pogodzić ideały: *vita activa* i *vita contemplativa* znajdowały swoją realizację w postaci harmonijnie ukształtowanej i spełnionej egzystencji. Oto realizowało się marzenie o istnieniu człowieka integralnego: twórca odnajdywało się zarówno jako „obywatel", i jako „esteta". Eschatologia socjalistyczna była zarazem dobrą nowiną: przynosiła nadzieję autentyczności egzystencji, dotychczas skazanej na lawirowanie pośród sprzeczności bądź na wyniszczający na dłuższą metę cynizm (historia Tygrysa, czyli Tadeusza Juliusza Krońskiego, podana przez Miłosza w *Rodzinnej Europie*, a także w tomie korespondencji *Zaraz po wojnie* zdaje się być tego dobrą ilustracją).

„Jeśli autentyczność oznacza wierność samemu sobie, dotarcie do własnego *sentiment de l'existence* – zauważa Charles Taylor – to niewykluczone, że można ją urzeczywistnić w pełni tylko wtedy, jeśli uznamy, iż uczucie to łączy nas z większą całością".[7] Wedle Taylora taką większą całością dla romantyków był świat natury i poczucie przynależności doń. W świecie, w którym żyli pensjonariusze Obór, wszelkie postaci ładu, zarówno naturalnego, jak i tego „sztucznego" (świat ducha) były już tworami nowoczesnej racjonalności. Ujawniły swój przypadkowy i niekonieczny charakter. Nowoczesna, instrumentalna racjonalność, powiada Taylor, odseparowała nas „od świata przyrody, od siebie nawzajem i własnego wnętrza", skazując na piekła alienacji.

Dla tych, którzy mieli świadomość wyobcowania i wydziedziczenia, poczucie związku z jakąś „większą całością" było sprawą zdrowia intelektualnego i ładu serca. Stefan Napierski nie przeżył wojny. Gdyby ją przeżył, zapewne bywałby, jak inni, w Oborach. W roku 1931 Napierski pisał:

> Byliśmy samozwańczymi reprezentantami nie wiedzieć czego i kogo, wmawialiśmy sobie, że kultury. (...) Zindustrializowana cywilizacja w XX wieku, kapitalistyczna czy ta pod dyktaturą proletariatu, uczyniła z nas produkt uboczny, który co najwyżej toleruje się, gdy służy jej celom, jawnym lub skrytym, albo też wyrzuca się do szmaciarni. My, sumienie społeczeństw, my, wieszcze, proroki, samozwańczy wodzo-

---

[7] Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. D. Pawelec, Fundacja im. Stefana Batorego – Znak, Warszawa–Kraków 1996, s. 73.

wie, słowem my, „artyści", staliśmy się nie luksusem, na który może sobie pozwolić mieszczaństwo, (...) lecz staliśmy się przetworem, odpadkiem.[8]

Jak zaświadcza korespondencja, jaką prowadzili w okupowanej Warszawie Miłosz i Andrzejewski, a potem po wojnie Miłosz i Kroński, potrzeba uwolnienia się od historycystycznego fatalizmu i relatywizmu i odnalezienia jakiejś transcendentnej instancji, pozwalającej odnaleźć się w służbie sensu innego aniżeli tylko doraźny, uzasadnić racje swego pisarstwa inaczej aniżeli tylko na sposób czysto zawodowy, była sprawą pierwszej wagi nie tylko pod względem filozoficznym – stawała się również sprawą higieny psychicznej. Nie każdy jednak potrafił wytrwać przy tak stawianych sobie wymaganiach. Miłosz był wyjątkiem: nawet Kroński nie zdołał się uratować. Tym razem owa „większa całość" była pułapką, zastawioną na ludzi spragnionych normalności i zdemoralizowanych zwycięstwem nad jednym totalitaryzmem, które okazało się triumfem drugiego totalitaryzmu. Była spotworniałym i doprowadzonym do krańcowości efektem zniewolenia, służyła nowej kreacji mitu legitymizującego władzę instytucji państwowych sprawujących centralną władzę, tak administracyjną, jak duchową. Ale tego akurat nie było łatwo przyjąć do wiadomości. Czyż świat Obór nie zdawał się być obiecującym światem realizowanej utopii? „W ciszy, spokoju – twórzcie i odpoczywajcie / A w swoich pracach wiele słońca potomności dajcie" – zapisał w Księdze Pamiątkowej w dniu otwarcia domu pisarzy w Oborach przewodniczący Gminy i Rady Narodowej w Jeziornie. Nawet jeśli groteskowy infantylizm tych życzeń nie uszedł uwadze zebranych, to czuli się ich właściwymi adresatami. Pisarz pracujący nad dziełem, na które czekali współobywatele, „masy pracujące miast i wsi", uwalniał się od dokuczliwego poczucia alienacji. Miał jednocześnie poczucie ważności własnej misji (misji „inżyniera dusz ludzkich" – by odwołać się do słynnego wyrażenia Stalina), która to misja go naznaczała, wynosiła ponad innych, czyniąc bojownikiem pierwszego szeregu, kimś z rewolucyjnej awangardy dziejów.

[8] S. Napierski, *Kilka uwag o pozycji pisarza we współczesności*, „Wiadomości Literackie" 1931, nr 37.

W mitologii „większej całości" zatem przeglądała się racjonalność wyemancypowanego rozumu, racjonalność oparta na panowaniu nad dziełem stworzenia, na zwierzchnictwie i kontroli poczynań tych, których umysły błądzą ciągle w ciemnościach. Straż przednia ruszała na „skuteczną wojnę z zadufkami". Unia „obywatela" i „estety" stawała się historyczną realnością, wszelako warunkiem tego pozostawało, by literacki mikrokosmos stanowił odwzorowanie makrokosmosu socjalistycznego świata. Nic więc dziwnego, że w powstanie domu pracy twórczej zaangażowane zostały liczne i najpoważniejsze instytucje: od Prezydenta państwa po sekretarza gminy w Jeziornie–Oborach. Dom pisarzy jako instytucja stanowił bowiem realizację metafory „większej całości", pisarze stawali się funkcjonariuszami, a literatura szczególną emanacją racjonalności, która przybrała tym razem maskę historycznego i dialektycznego materializmu. Ten model świata odzwierciedla retoryka cytowanych tu dokumentów założycielskich. „Zadaniem Domu Literatów jest stworzenie w stolicy Centralnego Ośrodka Krzewienia Kultury Literackiej w duchu socjalistycznym, który by wpływem swym obejmował cały kraj" – czytamy w Uchwale Komitetu Rady Ministrów do Spraw Kultury w sprawie utworzenia Domu Literatów z dnia 28 listopada 1947. I podobnie, ten sam Komitet podejmuje uchwałę 1 kwietnia 1949, o utworzeniu Domu Pracy Twórczej w Oborach, „w trosce o właściwy rozwój Literatury Polskiej".

Wielokrotnie zastanawiano się nad przyczynami akcesu pisarzy i intelektualistów do komunizmu, czy szerzej, nad ich podatnością na retorykę lewicowej ideologii i gotowością, z jaką identyfikowali się z ruchami socjalistycznymi. Peter Berger piszący o historii tego urzeczenia wskazywał, że wedle Vilfredo Pareto kusząca stawała się perspektywa, iż dokonując akcesu, staną się pierwszą elitą społeczną. Z kolei zdaniem Josepha Schumpetera państwo socjalistyczne dawało im nie tylko silniejszą pozycję, ale także zapewniało większe poczucie bezpieczeństwa aniżeli państwo o gospodarce wolnorynkowej. Friedrich von Hayek uważał, że przyczyną tego romansu była nie tylko obietnica dostatniego życia i przywilejów, ale także uroki prostoty i porządku teoretycznych konstrukcji socjalistycznego „ideolo", na które nie mogli pozostać nieczuli ludzie obdarzeni nadmierną skłonnością do abstrakcyjnego myśle-

nia, gotowi rozmyślać o sposobach uszczęśliwienia Ludzkości, lekceważyć za to sprawy konkretnych i realnych bliźnich.

Niewątpliwie, wszystkie te argumenty znajdują swoje pokrycie w polskiej rzeczywistości, jak to widać choćby z korespondencji Miłosza ogłoszonej w tomie *Zaraz po wojnie*. Informacje o tym, kto za sprawą Związku jakie i gdzie dostał mieszkanie, wyremontowaną i wyposażoną za państwowe pieniądze willę czy wreszcie tylko posadę, czynione wokół tego zabiegi – zajmują tu wiele miejsca. Słyszalny jest w nich także, podobnie jak z dziennikach Dąbrowskiej czy Nałkowskiej, ton satysfakcji, że jest się docenionym przez ludzi, którzy rządzą tymi, „którym się rozrzuca chleb wiedzy i mądrości"(to Wyka) czy okruchy swego literackiego talentu (w tym celował zwłaszcza Andrzejewski). Prowadziło to do sytuacji groteskowych i wpędzało w schizofrenię. Kazimierz Wyka, solidaryzując się z Miłoszem (przeciwko wyniosłości Andrzejewskiego) pisał o „cenie jaką się płaci za obojętność na los ludzi mieszkających w Psiej Wólce" i zaznaczał: „domy literatów to jedno z głównych nieszczęść dzisiejszego pisarstwa. Należałoby pisarzy przymusowo wysiedlić z miast, a przynajmniej wysiedlić z intelektualnych czworaków"[9]. *Bon mot* o „intelektualnych czworakach" dowodził, że pisarze, a przynajmniej niektórzy, mieli świadomość, że ta sytuacja uprzywilejowania i izolacji (mieszkania, wysokie honoraria, apanaże w postaci zagranicznych placówek, osobne stołówki, domy pracy twórczej) są i demoralizujące, i na dłuższą metę dla pisarzy szkodliwe. Życie w intelektualnym i ekonomicznym getcie powodowało, że zyskiwali oni status obcych wśród swoich, stawali się kastą poddaną łatwej kontroli. Nie przeszkadzało to jednak Wyce korzystać z dobrodziejstw socjalistycznej „gospodarki wyłączonej". Ludzkie, arcyludzkie.... „Gdy jesteś w piekle, bądź diabłem co wpycha w kocioł biedną duszyczkę, która piszczy rzewnie (...) Lepiej być diabłem niż duszyczką... Pewnie!" – ironizował Miłosz z oddalenia. Dla ludzi, którzy mieli możliwość wglądu w ową sytuację jedynie z oddalenia i zjawiali się tu przelotem, niczym amerykański gość wizytujący Obory, polskie życie literackie jawiło się jako zrealizowany ideał światłej polityki kulturalnej. *One*

[9] List z 26 lipca 1947 roku, w: Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami, 1945–1950*, Znak, Kraków 1998, s. 105.

of the most amazing thing ver happen to me – was to live at a House for Writers. I will remember Obory as a place where respect and honour for writers and poets in People's Democracy was made clear to me how good to be here – głosi wpis niejakiego Joe Gitniga z września 1955 roku.

Skwapliwość, z jaką środowisko literackie zaakceptowało swoje odosobnienie w luksusowych rezerwatach, można, oczywiście, tłumaczyć tak, jak to robili Pareto, Schumpeter, Hayek i wielu polskich uczestników debaty o socrealizmie. Warto jednak przypomnieć za Bergerem o samej naturze i sile socjalistycznego mitu. Ogniskowały się w nim wiara w postęp, w doskonalenie się, jeśli nie samozbawienie człowieka, w niszczący przesądy wyzwolicielski rozum wsparty autorytetem nauki, wyposażający ludzi w zdolność racjonalnego kierowania swoim własnym losem. Towarzyszyła temu romantyka protestu przeciwko niesprawiedliwości społecznej, krytyka alienujących więzi z jej rozbiciem wspólnoty i poczuciem bezdomności właśnie. Geniusz socjalizmu polega na tym, że jego zeświecczona eschatologia obiecywała pogodzenie tego, co publiczne i co prywatne, a więc nowy, racjonalny i demokratyczny ład, zniesienie materialnych niedostatków i wszelkiej społecznej nierówności, a jednocześnie pełne wyzwolenie jednostki, realizującej się wszechstronnie a nawet twórczo w społeczeństwie przyszłości. Jak zauważa Berger, socjalizm obiecuje wszystkie dobrodziejstwa nowoczesności a zarazem zniesienie kosztów, które ona pociąga, włącznie, co najważniejsze, z alienacją. Nie nie ma w tym nic takiego dziwnego, skoro socjalistyczny mit jest substytutem uczuć i tęsknot religijnych nowoczesności. Jeśli jest tak, jak utrzymuje Berger, to można rzec, że socjalistyczny mit aplikowany przez stalinowskich ideologów i intelektualistów był właśnie pułapką, o której pisali Adorno i Horkheimer w swej *Dialektyce oświecenia*, pułapką i zarazem iluzją, jaką oświecony, nowoczesny rozum zastawiał na swych wyznawców i jaką wytwarzał, reprodukując się w swoich kolejnych wcieleniach, coraz bardziej wynaturzonych i przybierających postać wiary metafizycznej. Tym razem „oświeceniowy" projekt zyskiwał znamiona romantyczne. W tym kontekście nową interpretację zyskuje datująca się na owe lata gwałtowna niechęć Miłosza wobec romantyzmu. W liście do Krońskiego określał realizm socjalistyczny mianem romantyzmu socjalistycz-

nego. Dodajmy, że z poetów nie on jeden, choć może pierwszy. Adam Ważyk w już odwilżowym wierszu *Łamigłówka* pisał w istocie to samo, wskazując na żarłoczność owego nowego romantycznego mitu, przebiegle synkretycznego, przez co bardziej uwodzicielskiego.

Swoistą tego ilustracją było paradoksalne powinowactwo ideałów awangardy, zwłaszcza tej konstruktywistycznej, i socrealizmu. Tym, co było wspólne lub raczej co socrealizm wziął w spadku po porewolucyjnej awangardzie, był wymóg projektowania rzeczywistości, przypisywanie sztuce mocy sprawczej, siły egzekucji, gdy chodzi o przemiany środowiska cywilizacyjnego i mentalności społecznej. Jak zauważa Boris Groys w rozprawie o narodzinach socrealizmu z ducha rosyjskiej awangardy, w końcu to Majakowski został uznany za najwybitniejszego poetę współczesności, a slogan Lenina „trzeba marzyć" był cytowany często i chętnie w prasie literackiej. W porewolucyjnej Rosji romantyczni „nieuznani prawodawcy świata" zyskują na moment nowe, wspaniałe możliwości – i oni, a potem ich następcy zostają uznani za konstruktorów nowej świadomości, tyle że ich następcy zostali uposażeni i wyposażeni w środki działania.

> Realizm socjalistyczny – pisze Groys – wprowadził w życie najważniejsze hasła awangardy: zjednoczył artystów, wyznaczając im cel wspólny, zniósł granicę między sztuką „wysoką" a „stosowaną", między treściami politycznymi a rozwiązaniami czysto artystycznymi, stworzył jednolity i łatwo rozpoznawalny styl, uwolnił artystów od obowiązku obsługiwania odbiorców i dogadzania ich indywidualnym gustom, od przymusu oryginalności, stał się częścią wspólnego przedsięwzięcia i nie miał za zadanie odzwierciedlanie rzeczywistości, ale projektowanie, nowej, lepszej rzeczywistości.[10]

Nietrudno zauważyć, że w tym modelu rzeczywistość powoływana była do istnienia w taki sposób, aby jednocześnie dawała się łatwo administrować. Nic więc dziwnego, że ci z polskich poetów, którym droga była rewolucyjna utopia awangardy, tak wielką wagę

---

[10] B. Groys, *The Birth of Socialist Realism from the Spirit of Russsian Avant-Garde*, w: *Laboratory of Dreams*, ed. J. E. Bowlt, O. Matich, Stanford University Press, Stanford 1996.

przywiązywali do idei planowania, i najlepiej planowania centralnego. Julian Przyboś w artykule *Czas na rewolucję kulturalną*, zamieszczonym w 9 numerze „Kuźnicy" z roku 1947, wyrzekał: „Nie stworzyło Ministerstwo programu «wielkiej roboty», nie rozwinęło żadnego planu organizacji życia kulturalnego, nie dokonało w dziedzinie polityki kulturalnej dzieła tak przełomowego, żeby się mogło równać dokonaniom reformy rolnej czy reformy oświaty. Taka rewolucja kulturalna czeka na swoich inspiratorów i wykonawców". W podobnym bardzo duchu wypowiadał się Ważyk w artykule *O właściwe stanowisko* („Kuźnica" 1950, nr 10).

Rzeczywistość domagała się władczej ręki artysty i jego światłego umysłu. Przybosia czy Ważyka może i nie zachwycała lokalizacja domu dla literatów w barokowym pałacu czy rokokowej kamienicy, i z pewnością woleliby, by zostały one zaprojektowane przez Szymona Syrkusa bądź jego kolegów, raziły ich paseistyczne więc reakcyjne, choć politycznie słuszne wiersze pisane w oborskim ustroniu, ale sama idea planowego rozwoju literatury i uprzywilejowania artystów (póki nie doszlusuje do nich wyedukowana reszta) była im przecież bliska.

A jednak, jak już zaznaczałem na wstępie, Dom Pracy Twórczej, będąc częścią składową wielkiego historycznego eksperymentu, nie stał się jedynie widmowym już to laboratorium, już to sanatorium dla socjalistycznych mandarynów, ale okazał się rzeczywiście i właściwie od samego początku miejscem przyjaznym, a dla wielu zjeżdżających tu pisarzy nieomal drugim domem. Powodów, dla których tak się stało, było kilka, ale wśród nich niebagatelną, a może wręcz najważniejszą rolę odgrywał ten oto: Obory – instytucja i przestrzeń zostały oswojone, jako że znajdowały swoją genealogię w tradycji kultury, w tym także kultury literackiej i to jej siła sterownicza, pomocna była w udomowieniu tego miejsca.

Miłosz, komentując listy Krońskiego i pisząc o postawach ówczesnych intelektualistów zaangażowanych w komunizm, pisze: „W grę wchodziło Wielkie Przedsięwzięcie. Nieliczni, Oświeceni, mieli przerobić ciemną ludność kraju; było to niby loża masońska w *Cczarodziejskim flecie* Mozarta, przeciwko której walczy obskurantyzm czyli Królowa Nocy. Niemal jak wileńscy masoni z Towarzystwa Szubrawców, których drażniły «przesądy światło ćmią-

ce» i niepiśmienna Polska kołtuna, czyli *plica polonica*, oraz zabobony. Teraz «zdławiony powinien być antyintelektualizm polski, romantyzm, sentymentalizm, ksenofobia, katolicyzm», tym razem za pomocą marksizmu. «Na kim się opieramy? Górnicy, część robotników, i nawet Żydów, myślę, że nie więcej, niż 20%. Że większość jest jeszcze przeciwko nam, to dlatego mamy zrezygnować z takiej szansy historycznej? No więc i ja celowo daję się ponieść temperamentowi: My sowieckimi kolbami nauczymy ludność tego kraju myśleć bez alienacji»" – pisze Kroński komentowany przez Miłosza[11]. Polscy marksiści wyszukiwali sobie oświeceniowe parantele, nawiązywali do Kołłątajowskiej „Kuźnicy" i nazywani byli „czerwonymi encyklopedystami".

Genealogia, którą sobie wyszukiwano, i wzory zachowań, jakie podsuwała pamięć i tradycja kulturalna, o czym za chwilę, jak też ciągle fragmentaryczna, ale jednak już pewna wiedza o losach radzieckiej awangardy rozgromionej przez stalinowskich politruków łagodziły jednak rewolucyjny temperament i tych pokąsanych przez Hegla, i rodzimych encyklopedystów i nawet ich młodszych kolegów z ZMP i zarazem Koła Młodych Związku Literatów. Monika Żeromska wspomina w swych pamiętnikach, że kiedy Iwaszkiewicz rozpoczął swoją mowę w dniu otwarcia Obór słowami: „Drodzy moi, pozwólcie, że opowiem wam historię powstania tego Domu Pracy Twórczej", Słonimski przerwał mu: „Co tu opowiadać. Ukradliście Potulickim i tyle"[12]. Nie zakończyło się to jednak skandalem. Jak można wnosić dlatego, a raczej również dlatego, że i Słonimski, i zgromadzeni byli przekonani, że z większą dla wszystkich korzyścią (Potulickich nie wyłączając) będzie, jeśli pałac w Oborach dostanie się w gestię ZLP. Obecność pisarzy na pałacowych pokojach nie wydawała się zgoła czymś niestosownym. Dla obdarzonych zmysłem historycznym i poczuciem humoru raczej była dowodem „poetyckiej sprawiedliwości", by odwołać się do osiemnastowiecznej doktryny, rekompensującej „chudym literatom" ich mizerną kondycję. Państwo rządzone przez filozofów odda sprawiedliwość tej „ozdobie narodu, pszczółce pełnej plonu / Cukrowego, pieszczocie, oczku Helikonu, kwiatkowi,

[11] Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie*, s. 237.
[12] M. Żeromska, *Wspomnień ciąg dalszy*, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 258.

perle, kanarkowi, słońcu polskiej ziemi...", jak pisał ongiś Naruszewicz. Świat *les philosophes*, chcących społeczeństwu narzucić porządek matematycznej konieczności, na wzór ładu natury, przenikał się ze światem Sanssouci króla–filozofa, ale i ze światem Petit Trianon, światem ogrodów Marie Antoinette. Encyklopedyści, ze swoją koncepcją edukacyjnej roli sztuki i literatury, wdawali się w spór z Rousseau, głoszącym, iż kultura jako z definicji przestrzeń zbytku i luksusu psuje morale. Niebezpieczeństwa i oznaki dekadenckiego zepsucia egzorcyzmowano i często, i chętnie w Polsce po roku 1945, a w przypadku Obór akurat temat ten pojawił się w sposób trywialny. Związek Literatów w liście do Ministra Kultury (z 13 lipca 1949) wyrażał ubolewanie, że dyrekcja stadniny nie tylko opóźnia termin oddania oficyny do użytku, ale i „jątrzy wśród pracowników majątku Obory i dyskredytuje Związek Literatów przed pracownikami fizycznymi". „Za przykład urabiania wrogich nastrojów – skarżyli się członkowie Zarządu – niech posłuży następujący fakt. W czerwcu b.r. odbyła się w Oborach zorganizowana przez Związek i Ministerstwo Kultury i Sztuki dwudniowa narada teatralna. Obrady, w których wzięły udział czynniki partyjne, przyniosły niewątpliwie pozytywne wyniki. Tymczasem wśród miejscowej ludności rozpuszczono pogłoskę, że w pałacu odbyło się dwudniowe pijaństwo". „Pracownicy majątku – pisali – nie są w zasadzie do nas wrogo usposobieni, wbrew temu, co stara się zasugerować administracja majątku, i garną się masowo do organizowanych przez Związek imprez kulturalnych. Ale jeżeli płk Arkuszewski, którego pracownicy poważają, jako byłego żołnierza bohaterskiej I Armii Odrodzonego Wojska Polskiego, ośmiela się wobec nich powiedzieć, że «te wszystkie literaty to przedwojenna reakcja» – musi to wywołać wśród miejscowej ludności niepożądany ferment".

Zapewne pułkownik nie szukał potwierdzenia dla swej niechęci wobec literatów u Rousseau, ale i podpisani pod listem Iwaszkiewicz, Leopold Lewin oraz Janina Broniewska, składając doniesienie o „działaniu na szkodę zbliżenia twórców do mas pracujących" i występując z wnioskiem, aby jako dyrektor „przeprowadził wśród pracowników majątku odpowiednią pracę polityczno-wychowawczą", w dość szczególny sposób wypełniali swoją misję.

Patrząc z perspektywy partyjnych moralistów, w socrealistycznej przestrzeni kultury, tak jak wyznaczały jej granice chociażby

wiersze Ważyka, *Ballada* i *Lud wejdzie do śródmieścia*, nie było może miejsca na socrealistyczno-rokokowe Obory, ale przecież istniały i one, choć w zmienionej i niekiedy skarykaturyzowanej postaci.

Aby natchnień sycić narów
I apetyty komarów,
By tematów znaleźć dobór,
Trzeba przyjeżdżać do Obór,
Gdzie się twórcze tuczą hufce
W tej współczesnej Zofiówce

- wpisał się do oborskiej Księgi Pamiątkowej, gdzieś w 1955 roku (wierszyk nie jest dokładnie datowany), a więc na krótko przed śmiercią, Kazimierz Wroczyński. Życie bywalców Obór upodobniało się nieco do życia tych, którzy spacerowali niegdyś po alejkach literacko-filozoficznych ogrodów, bowiem świat Obór był w istocie światem sielanki. Spełniał wymogi określone w toposie *locus amoenus*, wyobrażeniu idyllicznego, przyjaznego i uroczego zakątka, otium, w którym praca łączyła się z wypoczynkiem i przyjemnością.

„Ślubuję, że zawsze i wszędzie dopóki się Obory nie popsują – sławić będę ich kuchnię, przytulność i rozkosze kontemplacji z wędką nad niezłowionym okoniem” – zapisał w Księdze Pamiątkowej Igor Newerly 28 kwietnia 1953 roku.

Oborska przestrzeń, jak już wpominałem, pozwalała łączyć, prywatne z publicznym, ale zarazem niczym arkadyjskie ustronie z literatury pastoralnej, bardziej zapewne aniżeli jakiekolwiek inne miejsce w Polsce ówczesnej, wolna była od ryzyka i zagrożeń, jakie niosło ze sobą skrajnie upolitycznione życie publiczne, i od zgiełku dziejącej się „wielkiej” historii. Stanowiła miejsce gdzie zawierano rozejm „ideologiczny”: różnice politycznych i literackich przekonań i zapatrywań traciły tu swoją ówczesną jadowitą ostrość, co pozwalało wspólnie spędzać czas. Wiktor Woroszylski i jego „pryszczaci” koledzy mogli atakować na spotkaniach literackich czy w prasie takich „paseistów”, jak Gałczyński, Broniewski czy Lewin, ale w Oborach spotykali się i z nimi, i z innymi starszymi kolegami – jak wspominają bywalcy- i rozmawiali przyjaźnie, wspólnie grali w siatkówkę etc. Aleksander Wat w swoim dzienniku w roku 1953

notował: „Tego lata pogody były nieskazitelnie piękne: w oborskim parku młodzi derwisze i mamelucy przybrali ton miękki i dyskretny, chwilami nawet czuły, nawet w obejściu z domniemanymi wrogami ludu! (...) Słowem była to piękna wyspa eskapizmu wypełniona uśmiechami nieba, dobrocią ludzi, urodą drzew, i tchnieniem ciepłego wiatru”[13]. Podobnie zapamiętał to miejsce Zbigniew Herbert:

> Wiosną 1956 roku koledzy zapisali mnie do Związku Literatów (...). W tym czasie odwiedziłem Obory, tajemniczą i legendarną dla mnie manufakturę arcydzieł literatury rodzimej. Pewnego razy przed pałacem podchodzi do mnie młody człowiek: „To ja głosowałem przeciw pana kandydaturze do nagrody «Kultury». Nazywam się Wiktor Woroszylski”. No proszę, Woroszylski, bez noża w zębach i czerwonej koszuli wyrzuconej na portki. Ciepły, zwykły, uśmiechnięty”.

Z niewielką tylko przesadą można by zatem rzec, że toczone poza towarzyskim protokołem, te bardziej merytoryczne rozmowy przypominały nieco przyjacielskie „sprzeczki pasterzy–poetów”, utrwalone w literaturze pastoralnej.

Jeśli jednak opozycja między tym, co prywatne a publiczne, niemal zanikała, a już na pewno traciła swoją ostrość, to działo się tak dzięki temu, że akceptowana była konwencja. Innymi słowy, tak jak warunkiem istnienia literatury pastoralnej była świadome, nie wolna od ironii akceptacja sztuczności świata sielanki, tak tutaj warunkiem była wyrozumowana akceptacja teatralności modelu świata, którego idealny projekt stanowiły Obory jako oaza szczęścia i twórczości. Sytuację tę daleko ułatwiał fakt, że teatralizacja życia oborskiego miała swoje antecedencje, choć w socrealistycznych dekoracjach, za sprawą ideologii, zyskiwała dodatkowy obcy sobie wymiar, obcy i monumentalny. Tak charakterystyczna dla rokoka teatralizacja życia na szczytach społecznej hierarchii, widoczna chociażby na dworze Marii Antoinette, w dobie stalinizmu znajdowała swoją replikę. „Siedemnasty wiek wypracował kodeks zachowań, który nadawał jednostce egzystencję wyłącznie publiczną. Być sobą znaczyło tyle, co reprezentować siebie i te rozliczne formy reprezentacji (ich kulminacją był dworski ceremoniał

---

[13] A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Polonia Book Fund, Londyn 1986, s. 12.

Wersalu za Ludwika XIV) przetrwały do następnego stulecia" – pisze Marek Siemek.[14] Życie Obór było spektaklem, choć na czym innym zasadzała się świadomość gry, jakiej się oddawano, aniżeli w przypadku uczestników dworskich *fetes galantes*.

Pisarze reprezentowali siebie jako postaci i nazwiska zasłużone dla literatury, nawet jako początkujący literaci cieszyli się statutem „pracowników pionu ideologicznego", co oznaczało, że w ówczesnej hierarchii społecznej zajmowali bardzo wysokie miejsca, a to zobowiązywało do respektowania środowiskowych hierarchii (i nie tylko). Nawet kiedy ktoś wypadał z przepisanej roli i łamał towarzyską etykietę, nie przestawała ona obowiązywać. Widać to chociażby w anegdocie: awantury i alkoholowe ekscesy Broniewskiego czy Andrzejewskiego były traktowane jako ekstrawagancje wielkich tego świata. Obory były miejscem, w których bardziej aniżeli może gdzie indziej wolno było wypaść z roli (byli po trosze u siebie, niejako „w domu"). Z kolei jako laureaci partyjnych i państwowych nagród reprezentowali władzę i otoczeni byli nimbem nietykalności. Charakter społeczności Obór jako społeczności spektaklu wychodził na jaw przy okazji ściśle respektowanej hierarchii stolików i zajmowanych przy nich miejsc: owa stołówkowa geografia odwzorowywała panujący w tym świecie porządek rang i autorytetów. Nikt w Oborach nigdy samowolnie nie zajmował miejsca: zawsze był sadzany, stosownie do ważności swojej w tym miejscu osoby. W owych czasach czuwała nad tym pełniąca rolę majordoma kierowniczka, *nota bene*, wywodząca się ze sfer ziemiańskich, pani Gabriela Dobiecka. Owa obecność dawnych ziemianek i pań z towarzystwa zwłaszcza w instytucjach kultury czy domach dla „nowej klasy" był znamienny: w Oborach rządziła wspomniana pani Dobiecka, w Jabłonnie – Pani Tomaszowa Zanowa, w „Astorii" w Zakopanem – pani Krasicka z domu Zdziechowska, w sekretariacie PIWu pracowała Izabella Radziwiłłowa... Jak zauważa Ewa Berberyusz, „był to wynik swoistego snobizmu władz, ale w praktyce niezwykle pożyteczny. Byłe ziemianki, choć musiały uznawać hierarchię gości, miały na tyle obycia i tak się umiały znaleźć, że potrafiły łagodzić sztywność i grozę politycznych ukła-

[14] M. Siemek, *Wstęp*, w: C.-P. Jolyot de Crebillon, *Sofa. Baśń moralna*, przeł. M. Siemek, PIW, Warszawa 1987, s. 31.

dów". Można by dodać, że sprawowane przez nich „rządy", wydobywały sztuczność samego miejsca i dziejącego się w nim spektaklu. I one same, i ceremoniał, jaki sprawowały, wywodzili się raczej ze świata owych *fetes galantes*, towarzyskich zabaw i konwersacji pełnych galanterii w wytwornych wnętrzach bądź – odwołajmy się raz jeszcze do określeń tłumacza Crebillona – na łonie „ufryzowanej natury", w realiach stanowiących połączenie rzeczywistości i dekoracji, prawdy i przebrania, arkadyjskiego mitu i jego teatralnej parodii, „zmysłowej ochoty" i „dyscypliny konwenansu", „epikurejskiej beztroski" i „niespokojnej zadumy".

Obory były bowiem nie tylko miejscem, gdzie huczały dziarsko maszyny do pisania, niczym maszyny produkcyjne w zakładach metalowych im gen. Waltera-Świerczewskiego. Była to współczesna „kraina ziemskich rozkoszy", choć nie opływała w przesadne luksusy. Stanowiła raczej azyl, w którym – niczym w przedwojennej kawiarni – dyskutowano, rozmawiano i plotkowano. Także dom schadzek. W wielu anegdotach i wspomnieniach Obory jawią się jako miejsce, którego charakter trwale naznaczył duch jej pierwszej właścicielki: ponoć jej temperament i miłosne awantury ambarasowały zbytnio króla Jana III – w oborskim oddaleniu pozostawała mniejszym kłopotem. Samotnicze cele i zdziczały park, gdzie wiosną szalały słowiki sprzyjały romansom.

Teatralizacja świata oborskiego miała i swój inny, monumentalny i zarazem idylliczny wymiar, choć w obu wypadkach były to formy niejako w zarodku podatne na sparodiowanie, na przekór intencjom, jakie przyświecały tym, którzy aktami prawnymi, zwłaszcza ze strony władzy, powoływali je do istnienia. Dom i posesja otoczone były murem, za którym rozciągała się przestrzeń negotium, „prawdziwe" życie oborskiego PGRu, Jeziorny i dalej, podnoszącej się z gruzów Warszawy, z jej brutalnym wdziękiem, cynizmem i nadzieją. Mur i brama wjazdowa, przy której widniała tablica „Obcym wstęp wzbroniony", odgradzały niczym teatralna rampa. Mieszkańcy Obór mieli więc świadomość obecności „publiczności" i asysty cudzych spojrzeń. Ale żyjąc niejako na scenie, nie czuli się wyobcowani. Nie dlatego, że od samego początku Obory były miejscem odwiedzin zagranicznych gości, szkół i zakładów pracy, dość szybko stały się miejscem, w których obywały się rozmaite „kursokonferencje" – co poświadczają odpowiednie

wpisy w księdze pamiątkowej. Dlatego, że ów świat zewnętrzny tworzył równie sztuczną i idylliczną przestrzeń socjalistycznej sielanki. Oczywiście, istniał realny świat, ale miał równie tekstualny, więc nierzeczywisty charakter. Był to świat, w którym czaiło się zło, świat, w którym szczerzył bezsilnie zęby „zapluty karzeł reakcji", świat nienawistnych kułaków i dywersantów oraz żałosnych i godnych pogardy wsteczników, starających się opóźnić bieg dziejów. Był świat, w którym istniały granice, a za nimi Jego Imperialistyczna Szatańskość.

Od początku istnienia sielanki jako gatunku, cechą literackiego przedstawienia modelu świata, jaki oferowała poezja pastoralna była jego dwoistość. Mamy więc do czynienia z poetyckim obrazem życia w Arkadii, ale zawsze obraz ów odnoszony był jednocześnie do świata istniejącego poza linią horyzontu okalającą sielski krajobraz. Przeciwstawienie obu tych rzeczywistości, nauki i wnioski płynące z konfrontacji przynależnych im porządków wartości zawsze należały do istoty samego przedstawienia świata w sielance. Nie inaczej było w poezji mitu socjalistycznego, w poezji socrealistycznej, która była nową, progresistyczną formą sielanki. Mieszkańcy Obór czuli się strażnikami i pracownikami owej nowej wspaniałej rzeczywistości. Także emisariuszami, tymi, którzy tworzą rewolucyjny zastęp, gotowi przenieść ideał na krańce świata. Kiedy siadali nad kartką białego papieru, mieli poczucie, że nie są sami. „*Salut fraternel et affectueaux aux poétes et prosateurs polonais, a ceux dont l'ouevre sera ciment d'un avenir meilleux pour tous les homnes*!" – czytamy wpis francuskiego poety z dnia 25 kwietnia 1954. Wcześniej możemy znaleźć wpisy po chińsku, po rosyjsku, po angielsku, po niemiecku... Ta wspólnota okazywała się wspólnotą bez granic, stanowiła bowiem wspólnotę świata, w którym granica między tym, co prywatne, i tym, co publiczne, między otium a negotium – dwoma nieprzyjaznymi sobie rodzajami przestrzeni, stawała się niewidzialna, bowiem była sceną na której odbywały się misteria idyllicznego „ideolo" (opisane przez Milana Kunderę w *Księdze śmiechu i zapomnienia* jako euforyczny taniec szczęśliwych głupców). Metafora Kundery nie jest przypadkowa. Akcja *Mistrza i Małgorzaty* rozgrywa się między Domem Pisarzy a szpitalem psychiatrycznym, co jest dość wymowne. Również w *Notatniku oborskim* Aleksandra Wata, kilkuczęściowym

wierszu z roku 1953, znajduje się fragment o groteskowości losów ofiar ideologicznego obłędu.

Ktoś, kto zastanawia się nad tym dziwnym fenomenem, jakim był w tej części świata Dom Pracy Twórczej, nie może uwolnić się od obowiązków historyka. Również historyka literatury, który niekiedy przedzierzga się w historyka idei. Jak widać na przykładzie Obór, siła tradycji socjalistycznego mitu zyskuje tu swoje karykaturalne wcielenie, utopia wyradza się w parodię, elegancki kontredans zamienia się w taniec szczęśliwych marionetek. Ale badacz musi pamiętać z kolei i o tym, że w powojennej Polsce, gdzie tak wielu pisarzy, po powrocie z łagrów, z emigracji i wojennej tułaczki, po utracie rodzinnego domu, dzieliło z początku wraz z innymi los „dipisów", siła socjalistycznego mitu była znaczna. Tym bardziej, że spora części polskiej inteligencji miała żywą pamięć poniewierki „ludzi bezdomnych" i mieszkańców „wspólnego pokoju". Czy więc tak bardzo dziwi chociażby taki wpis do księgi Pamiątkowej, jakiego dokonał Aleksander Wat?

> W Oborach tym razem znalazłem idealne warunki rekonwalescencji. Czteromiesięczny tu pobyt – mimo nawrotów choroby i cierpień fizycznych utrwala się teraz w mojej pamięci jako pasmo promiennych dni, a sprawiła to nie tylko uroda niemal nieskazitelna tego lata i uroki krajobrazu, ale i atmosfera domu – jeżeli nie rodzinnego, to bliskiego, przyjaznego (wrzesień, 1954).

W nowoczesnej „miejskiej" sielance – jak pisał o tym Renato Poggioli – pastoralna tęsknota za samotnością i niezależnością, wytchnieniem, krajobrazem przyjaznej i „wolnej okolicy" przemienia się w tęsknotę za zamkniętym, podobnym klasztornej celi odosobnionym kątem, który Virginia Woolf nazywa „własnym pokojem", czyli azylem koniecznym dla kogoś, kto chce twórczo pracować.

Nic więc dziwnego, że Dom Pracy Twórczej w Oborach stał się w gruncie rzeczy dla wielu namiastką prawdziwego domu (*nota bene* na samym początku istnienia Obór mieszkali tu twórcy i pisarze, jak Andrzej Panufnik czy Julia Hartwig, zanim dostali własne mieszkania). I dla wielu takim właśnie „domowym" miejscem pozostał. Nawet dzisiaj, po zmianie ustroju, gdy z braku dostatecznych państwowych funduszy i subsydiów zmienił się w dom,

w którym pisarze, głównie emeryci, ci co stali się od tego miejsca już uzależnieni, przemieszkują trochę kątem. Są rezydentami, którzy muszą się nim dzielić z przypadkowymi gośćmi. Teraz wyprawiane są tu wesela, odbywają się zjazdy rodzinne, kursy i szkoleniowe firm i rozmaite konferencje. Dom musi na siebie zarobić. Księga pamiątkowych wpisów zmienia się w kronikę coraz bardziej domową, sylwę, w której zapisywane są żale i pretensje, pochwały i laurki pod adresem kolejnych kierowników, pomysły, jakby tu co ulepszyć i naprawić. Życie – wolne teraz od ciężaru dawnej, tak intensywnej polityczności – toczy się wolniej i nieco innym trybem.

> Obory są dziś jedynym miejscem, w którym skupia się środowisko literackie. W domu na Krakowskim Przedmieściu zostały biura dwóch zarządów (klub i stołówka, gdzie niegdyś spotykano się codziennie, przeszły w prywatne ręce) oraz sala konferencyjna; odbywają się w niej odczyty i promocje książek. Ale na dłuższe zbiorowe obcowanie „środowisko" zjeżdża do Obór, między pałacem, oficyną i bramą wjazdową zmartwychwstaje towarzysko-literacka społeczność z jej podziałami, komerażami, plotkami, z partią „za" i „przeciw" (chodzi nie tyle o poglądy, co o menu i usposobienie kierownika) i dla mnie jest to miejsce odpoczynku od czasu; w tym samym cieniu u wejściu do parku siedziałem z książką dwadzieścia i trzydzieści lat temu

– notuje Kazimierz Brandys[15] . Nad światem Obór unosi się teraz duch pastoralnej elegii.

[15] K. Brandys, *Zapamiętane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 180.

Masochista na Cyterze

W fundamentalnym kompendium, jakim jest *Słownik schulzowski*, nie znajdziemy hasła „idylla".[1] Wydaje się to usprawiedliwione, bo też i tropy idylliczne nie grają u Schulza roli pierwszoplanowej. Niedawno Władysław Panas, interpretując Schulzowski ekslibris sporządzony dla przyjaciela pisarza, Stanisława Weingartena, potraktował zawarte w nim przedstawienie klasycznej sceny arkadyjskiej jako „nie byle jaką osobliwość": „Ja także byłem w Arkadii – mówi artysta, w którego twórczości nie ma motywów sielankowych i pastoralnych, artysta, w którego dziele relacje między mężczyzną a kobietą mają patologiczny charakter"[2] – czytamy.

A jednak – przyjdzie nam tu dowodzić – w twórczości zarówno Schulza–pisarza jak i rysownika tropy idylliczne są na tyle znaczące, że nie tylko mogą stanowić wytrych przydatny do interpretacji, ale nawet dawać asumpt do wglądów w regiony będące najbardziej właściwymi Schulzowskiej wyobraźni. W świecie prozy autora *Sklepów cynamonowych* idylla pojawia się sporadycznie, a przecież leży w centrum Schulzowskiej kosmogonii. Stanowi jej mityczny matecznik i stale aktywne pole znaczeń. Jej obecność pozostaje przytłumiona – bowiem obecna jest za pośrednictwem form dowodzących jej „bankructwa" – a jednak pozostaje ciągle celem upragnionym.

---

[1] *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

[2] W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001, s. 42.

I

Nietrudno będzie odpowiedzieć, dlaczego tak się dzieje, jeśli tylko pamiętamy, że twórczość Schulza – jak skądinąd każda twórczość, w której ważne staje się pytanie o rodowód własnego pisania – jest konstruowaniem genealogicznego mitu. W przypadku Schulza o tyle sprawa to oczywista, że jak sam pisał *explicite* w liście otwartym do Stanisława Ignacego Witkiewicza, za ideał twórczości, do jakiej aspiruje, uznaje *Historie Jakubowe* Tomasza Manna. Co znamienne, ich autor traktował je jako „ryzykowną ekspedycję, zejście w głębiny przeszłości, zstąpienie do «Matek»”[3] . Schulz w *Exposé o „Sklepach cynamonowych”,* tekście napisanym na użytek spodziewanego niemieckiego wydawcy, daje wyraz podobnemu dążeniu:

> Ta mroczna, pełna przeczuć atmosfera [znajdujemy się tu pozornie na antypodach idylli, zwykle prześwietlonej słońcem – M.Z.], owa aura, która zagęszcza się wokół każdej historii rodzinnej i mitycznie niejako rozświetla ją błyskawicą – jak gdyby zawarta tam była ostateczna tajemnica krwi i rodu – otwiera dostęp poecie do tego drugiego oblicza, do tej alternatywy, do głębszej warstwy historii.
>
> Tu autor czuje się bliski odczuciom Antyku, sądzi, że swoją kreację, swoje fantazjowanie i snucie wywiódł z pogańskiego pojmowania życia, jak to już dla starożytnych genealogia własnego rodu pogrążała się w micie po odejściu drugiej czy trzeciej generacji, a wzrok obrócony wstecz dostrzegał historię rodziny znajdującą swe rozwiązanie w mitologii.[4]

Konstruując swój literacki mit „rodzinny”, Schulz sytuuje się zarówno w biblijnej (judaistycznej), jak i klasycznej mitologii. W świecie jego prozy, obok ojca, Jakuba, szacownego kupca wystylizowanego na podobieństwo starotestamentowych proroków i kabalistów, magów, główną postacią jest Adela, służąca i ochmistrzyni, kobieta rzeczowa, wulgarna, ale też zmysłowa i świadoma swego *sex appealu*. Porównana do Dydony, a znowu innym razem do Menady, jest antagonistką, a nawet – jak to sam autor określa we

[3] T. Mann, *Józef i jego bracia*, w: *idem*, *Eseje*, PIW, Warszawa 1964, s. 402.
[4] *Exposé do „Sklepów cynamonowych”*, w: B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 177.

wspomnianym *Exposé* – „arcywrogiem" ojca. Podobnie jak ojciec jest niejednoznaczną, Janusową postacią (co okazuje się w tej prozie regułą). Zdaje się wcielać ideał patriarchalnie postrzeganej kobiecości[5]. Chwilami wkracza w kompetencje matki: jest strażniczką ładu domowego, ale i kusicielką. Jej dominium stanowi cały świat mężczyzn: wodzi na pokuszenie ojca, subiektów, strażaków etc.

Owa polimorfia, sytuacja, w której każda z cech znajduje natychmiast swoją cechę przeciwną, jest czymś charakterystycznym dla świata antycznej mitologii i dla Schulzowskiego świata. Wypadnie do niej powrócić. Na razie dopowiem, że w swej pasji genealogicznej Schulz zapędza się równie daleko jak Mann: w tym względzie wszak mit biblijny sięga raju, czyli świata sprzed początku czasu, *resp*. rzeczywistości nie skażonej, świata sprzed upadku – bo przecież to czas, jako korozja bytu, staje się źródłem wszelkiego zła. I Schulz umieszcza właśnie mityczny początek swojej „genealogii duchowej" w rajskiej przestrzeni. Ale raj dla modernistycznego pisarza jest już toposem raju. I pojawia się najczęściej w przedstawieniu nostalgicznym. U Schulza jest nie inaczej. Zdziczały ogród z opowiadania *Pan* jest ogrodem dzieciństwa, a więc pochodzi z czasu, kiedy świat nie był jeszcze „odczarowany". W *Nocy lipcowej* południowa letnia godzina, nazwana „godziną Pana", budzi „dreszcz wszechobejmującej jedności" (271). Nic dziwnego: kołatają się w niej resztki czasu sakralnego. Metamorfoza polegająca na wejściu w czas sprzed upadku, odnowieniu mitycznego porządku była zawsze częścią idyllicznego rytuału. Ogród w opowiadaniu *Pan* to ciągle idylliczny *locus amoenus*. Przedstawiony jest przez Schulza na podobieństwo *hortus conclusus*, sekretnego azylu i oa-

---

[5] Jakby w zgodzie z popularną wykładnią, iż „kobieta posiada wrodzony dar: nadzwyczajną zdolność wyjaśniania doczesności", jak pisał Søren Kierkegaard, w rozprawie *O równowadze między tym co estetyczne i etyczne*, w: Albo–albo, t. 2, tłum. K. Toeplita, Warszawa, PWN, 1973 s. 424. Pod tym względem symptomatyczny jest również opis narzeczonej bohatera opowiadania *Ojczyzna*, Elizy, czułej opiekunki i zapobiegliwej gospodyni. „Na jej zapobiegliwość – powiada narrator – patrzę z pobłażliwą czułością i zarazem z pewną obawą, jak na dziecko bawiące się lekkomyślnie nad brzegiem przepaści. Co za naiwność mniemać, że walcząc o tysiąc drobnostek naszego życia, kształtujemy nasz los!" (B. Schulz, *Proza*, przedm. A. Sandauer, oprac. listów J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 434 – wszystkie cytaty w moim tekście oznaczane cyfrą w nawiasie pochodzą z tego wydania).

zy cudowności, kryjącej się za starym parkanem. W nim nawet defekujący włóczęga staje się arkadyjskim Panem, opiekunem pasterzy i trzód. Czas ogrodu jest czasem idylli.

Opowiadanie zatytułowane *Genialna epoka* rozpoczyna introdukcja z rozważaniami na temat czasu. Jak się na wstępie dowiadujemy, wypełniająca ten świat zdarzeniowość wymyka się czasowej „dymensji". Świat wypełniają „zdarzenia, które nie mają swego miejsca w czasie", ale które z powodu widomego defektu, jakim staje się ów brak jak czytamy „przyszły za późno, gdy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany, i teraz zostały niejako na lodzie, nie zaszeregowane, zawieszone w powietrzu, bezdomne i błędne" – czynią cnotę wszak czas, jak to już zostało wspomniane, jest furtką, przez którą zakrada się zło. Wraz z pojawieniem się czasu, raj zmienia się w ziemski padół. Zdarzenia, jakie mają miejsce w „genialnej epoce", to czas odzyskany pokątnie poza czasem. Pokątnie, bo ktoś piszący już w świecie odczarowanym, zmuszony jest tłumaczyć się z kontrabandy wnoszonej w granice racjonalistycznie postrzeganej, zeświecczonej rzeczywistości. Ale czy literatura żywiąca się mitem nie pozostaje ciągle enklawą świata „zaczarowanego" w zeświecczonej realności? To zatem zawsze „nielegalne dzieje", które partycypują w innym, aniżeli ten – już historyczny – porządku.

U Schulza mamy wiele obrazów o idyllicznym charakterze. W *Wiośnie* (w części XVI) trafiamy na opis parkowej idylli, spotkań „dziewcząt i młodzieńców" zanurzonych w ogrodowej zieleni „na rubieży czasu", odgrywających „w kostiumach odległych wieków" erotyczny teatr" – teatr tych, którzy „wchodząc po stopniach zapamiętania, docierają do jakichś szczytów i granic, poza którymi już tylko śmierć jest i zdrętwienie nienazwanej rozkoszy" (214).

Jako idylliczny makrokosmos, którego piękno jest zawsze pełne nadmiaru i przesytu, często pojawia się także krajobraz rodzinnej prowincji. Piękno jest zawsze formą pograniczną, noszącą w sobie zarodki rozkładu, a zarazem sprawia wrażenie czegoś z gruntu nieprawdziwego, będącego produktem rozpasanej wyobraźni, owładniętej potęgą własnych możliwości, ale i – co ważne – naśladowania. Owo piękno jest zawsze tylko mniej lub bardziej odległą imitacją. Jak w *Drugiej jesieni*, gdzie „kolorowe deliria, którymi agonizuje przewlekła jesień", są „pewnego rodzaju zatruciem kli-

matu miazmatami przejrzałej i wyradzającej się sztuki barokowej, stłoczonej w naszych muzeach" (287). Ten mariaż sprawia, że piękno jesieni pozuje na cudze piękno, i chce się urzeczywistnić cudzym kosztem, niczym na podróbkach obrazów z „neapolitańskiej szkoły". Piękno jawi się „w przeddzień kosmicznej katastrofy". W przeciwieństwie do płócien barokowych artystów – nie pozostawiając jednak miejsca na uczucie rzeczywistej trwogi. Po pierwsze, dlatego, że śmierć jest w Schulzowskim przedstawieniu tylko metamorfozą, nigdy kresem ostatecznym jakiejś formy istnienia. Po drugie, jest śmiercią oswojoną w teatralnych dekoracjach, śmiercią na deskach sceny, na której odbywa się elegijne misterium: „Cały ten świat jest już dawno osądzony i dawno zamierzchły. Stąd ta słodycz bezgranicznego ostatniego gestu, który sam jeden jeszcze trwa – sobie samemu daleki i zagubiony, wciąż na nowo powtarzany, wciąż niezmienny" (289). Przy całej swej sereniczności ten krajobraz jest niejednoznaczny: jest sielską a zarazem „chorą fatamorganą, wypromieniowaną w olbrzymiej projekcji na nasze niebo przez umierające, zamknięte piękno naszych muzeów", „wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją" (290) z późnego baroku:

> Jesień ta jest wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się jak płatek po płatku, coraz to nową panoramą. Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna. Za każdą kulisą, gdy uwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane, i wszystkie panoramy z tektury, i tylko zapach jest prawdziwy, zapach więdnący kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła. A o zmierzchu ten wielki nieporządek i gmatwanina kulis, ten zamęt porzuconych kostiumów, wśród których brodzi się bez końca, jak wśród szeleszczących, zwiędłych liści. Jest wielkie bezhołowie, i każdy ciągnie za sznury kurtyn i niebo, wielkie jesienne niebo, wisi w strzępach prospektów i pełne jest skrzypienia bloków. I ta pospieszna gorączka, ten zdyszany i późny karnawał, ta panika nadrannych sal balowych i wieża Babel masek, które nie mogą trafić do swych szat prawdziwych (290-291).

W idylli wszelka natura to „sztuczna" natura: to natura z nieodłączną w niej dozą *artificiel*. W prozie Schulza nie jest czymś wyjątkowym. Noc lipcowa (z opowiadania pod tym samym tytu-

łem) jest teatralną „wielką imprezą", z „całą jej ciemną fantastyczną pompą" (277), „zabudowuje nas w złudnym labiryncie halucynacyj i majaków", niczym w pawilonie gigantycznego planetarium:

> Firmament rośnie w nieskończoność, gwiazdozbiory płoną w swojej świetności w pozycjach odwiecznych, rysując magiczne figury na niebie, jak gdyby chciały coś zwiastować, obwieścić coś ostatecznego swym przeraźliwym milczeniem. Od migotania dalekich tych światów płynie rechot żab, srebrny gwar gwiezdny. Lipcowe niebiosa sieją niesłyszalny mak meteorów, wsiąkający cicho w wszechświat (275).

Idylla miesza często pory roku, w prozie Schulza to się zdarza, ale jeszcze większy galimatias znajdujemy w architektonice krajobrazu. Stanowi ona antykwaryczny *bric-a-brac* – dzień jesienny porównany zostaje do „starego filuta–bibliotekarza", „łażącego w spełzłym szlafroku po drabinach i kosztującego konfitur z wszystkich wieków i kultur":

> Każdy krajobraz jest mu jak wstęp do starego romansu. Jakże się świetnie bawi, wypuszczając bohaterów dawnych powieści na spacer pod to zadymione i miodne niebo, w tę mętną i smutną, późną słodycz światła! Jakich nowych przygód dozna Donkiszot w Soplicowie? Jak ułoży się życie Robinsonowi po powrocie do rodzinnego Bolechowa? (P, 291).

Dla modernistycznego pisarza natura jest już tylko muzeum obrazów. Ciekawe, że w prozie podziwianego przez autora *Sklepów cynamonowych* młodszego kolegi, w *Ferdydurke,* ma ona wybitnie parodystyczno-ironicznie dekoracyjny charakter, nieledwie przynależny estetyce *camp*. U Schulza obrazy natury przybierają charakter *decorum*, nie kryją swojej proweniencji. Najbardziej w *Republice marzeń.* Na samym wstępie czytamy, że krajobraz rodzinny jest niczym „płaszcz Boga rzucony kolorową płachtą u progów nieba" (P, 401). Jak spokojne i szczęśliwe musi być dziecko, które w niej dorasta! A jednak nie dość tego. Pojawia się marzenie o *locus amoenus*, o „republice młodych", o proklamowanej na skraju świata (znowu metafora krawędzi), w „kraju już niczyim i bożym", „gdzie gubiły się rubieże państw, a róża wiatrów wirowała błędnie pod niebem wysokim i spiętrzonym":

Tam mieliśmy ukonstytuować prawodawstwo nowe i niezależne, wznieść nową hierarchię miar i wartości. Miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień. (...) Postanowiliśmy stać się samowystarczalni, stworzyć nową zasadę życia, ustanowić nową erę, jeszcze raz ukonstytuować świat, na małą skalę wprawdzie, dla nas tylko, ale podług naszego gustu i upodobania.

Miała to być forteca, blockhaus, ufortyfikowana placówka obejmująca okolicę – na wpół twierdza, na wpół teatr i laboratorium wizyjne. Cała natura miała być wprzęgnięta w jego orbitę. Jak u Szekspira teatr ten wybiegał w naturę, niczym nie odgraniczony, wrastający w rzeczywistość, biorący w siebie impulsy i natchnienia z wszystkich żywiołów, falujący z wielkimi przypływami i odpływami naturalnych obiegów. Tu miał być punkt węzłowy wszystkich procesów przebiegających wielkie ciało natury, tu miały wchodzić wszystkie wątki i fabuły, jakie majaczyły się w jej wielkiej i mglistej duszy [pół strony wcześniej czytamy: „Duch natury był w gruncie rzeczy wielkim bajarzem"– M.Z.]. Chcieliśmy, jak Donkiszot, wpuścić w nasze życie koryto wszystkich historii i romansów (P 405).

Ta kraina, jednocześnie zaczerpnięta z czytanych w dzieciństwie powieści J. F. Coopera o przygodach Skórzanej Pończochy i awanturniczych romansów, jest utopijną Arkadią, literacką ojczyzną konfraterni młodych poetów. Dalej w opowieści pojawiają się zapowiedzi spodziewanych, podniecających niebezpieczeństw, i „tajemniczej grozy", „rozkosznych dreszczyków i przyjemnej trwogi". Ten obraz „domku" – raju i fortecy, „bezpiecznego schronu i azylum" powraca w dorosłym już życiu, jak powiada narrator tego opowiadania, nie bez przyczyny: żadne marzenia, „nawet najbardziej absurdalne i niedorzeczne", nie marnują się we wszechświecie, wszystkie domagają się urzeczywistnienia i, co więcej, znajdują po temu sposobność. Oto bowiem narrator spotkał kogoś, kto tamto marzenie przeniesie w przyszłość:

Usłyszał wezwanie, głos wewnętrzny, jak Noe, gdy otrzymał rozkazy i instrukcje (...) Proklamował republikę marzeń, suwerenne terytorium poezji. Na tylu a tylu morgach ziemi, na płachcie ziemi rzuconej między lasy, ogłosił niepodzielne panowanie fantazji. Wytyczył granice, położył fundamenty pod twierdzę, zmienił okolicę w jeden ogromny ogród różany. Pokoje gościnne, cele samotnej kontemplacji, refektarze, dormitoria, biblioteki … samotne pawilony wśród parku, altany i belwedery…

> Kto goniony przez wilki albo zbójców dowlecze się do bram tej twierdzy, jest uratowany. Wprowadzają go w triumfie, zwlekają zakurzoną odzież. Odświętny, błogi i szczęśliwy wstępuje w elizejskie wianie, w różaną słodycz powietrza. Daleko za nim pozostały miasta i sprawy, dni i ich gorączka. Wszedł w nową, odświętną lśniącą prawidłowość, strącił ze siebie, jak skorupę, własne ciało, zrzucił maskę grymasu przyrosłą do twarzy, przepoczwarzył się i wyzwolił (P, 407).

Ten opis arkadyjskiego ustronia zdaje się fantazją literacką wywiedzioną z architektonicznych utopii z początku wieku, ale i późniejszych, czy nawet Schulzowi współczesnych.[6] W tym względzie znaczące jest zwłaszcza zakończenie opowiadania, gdzie autor ucieka się wprost do rozważań na temat architektonicznej reżyserii „wprzęgniętej w wielkie periody natury" i na temat talentów tych, którzy „umieją czytać w tajnych aspiracjach natury", skądinąd również „pełnej potencjalnej architektury" (408). Motyw miejsca–azylu, refugium, powtórzy się zresztą w rozmaitych wariantach w prowadzonej przez Schulza korespondencji.

W języku Schulzowskiej prozy istotną rolę odgrywa moment retoryczny: hipertrofia środków stylistycznych i figur literackich, czyniąca z opisów Schulzowskich samonapędzający się mechanizm, kaskadę metafor, pleniący się ornament[7]. Takie użycia języka sprawiają, że świat przedstawiony zdaje się znajdować w stanie nieustannej przemiany – i wszystko w nim podlega prawu niekończą-

---

[6] Eugenia Prokop-Janiec w szkicu *Schulz a galicyjski tygiel kultur* podaje, że prototypem tego obrazu była „popularna wilegiatura galicyjskiej inteligencji żydowskiej", „osiedle turystyczne"„Zaświecie", prowadzone przez Jerzego Retmana, które Schulz entuzjastycznie opisywał w liście do Romany Halpern z 10 marca 1938 roku i które polsko-żydowska prasa „reklamowała jako «żywy poemat» i dzieło «żydowskiego pioniera»" (w: *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 101-2). Znamienne, że Schulz opowiadał o tym miejscu również swoim uczniom jako właśnie o azylu–twierdzy (por. wspomnienie Emila Górskiego, w: B. Schulz, *Listy, fragmenty wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 69), wydobywając utopijny, mesjanistyczny charakter całego przedsięwzięcia.

[7] Pisze o tym najpełniej Krzysztof Stala w swojej książce *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Wyd. IBL PAN, Warszawa 1995.

cej się metaformozy. Tak jak język Schulza zdaje się *perpetum mobile* sensu, tak i jego świat przedstawiony jest uosobieniem zasady *panta rei*. Językowa metafora (i dokonująca się poprzez nią metamorfoza) jest jedyną możliwą dla Schulza figurą tożsamości, stanowi mikrokosmos, którego ekonomia odwzorowuje zasady makrokosmosu, jakim jest całość bytu (w tym sensu) i obowiązującej w nim ekonomii, gdzie nic nie ginie i nie zatraca się, a wszystko znajduje jakąś swoją drogę powrotną, by uobecnić się na nowo, choć w innej już postaci.

Ten rodzaj myślenia ma bardzo wielu antenatów. Krytycy i badacze mówią o hylozoizmie form schulzowskiej materii: przemiana form zdaje się *arché* bytu, niczym w pismach jońskich filozofów przyrody, romantyków albo u Nietzschego[8]. Jednak deklarowane przez Schulza w liście do Witkacego przekonanie o „skrajnym monizmie substancji" faworyzuje istotny w dziele Schulza kierunek dociekań w tym względzie, dający się wywieść z pism siedemnastowiecznych i osiemnastowiecznych witalistów, ze skrajnego monizmu–panteizmu Spinozy, jak również i z filozofii Leibniza, filozofów przypuszczających szturm na metafizyczne pojęcie *principium individuationis*. Dla Spinozy, który wyróżnił dwa przymioty niepodzielnej boskiej substancji (duchowy i materialny), podobnie jak dla autora *Traktatu o manekinach,* wszelka materia dzieli się na twory boskiej demiurgii (*natura naturans*) i na ich nieudolne i tandetne imitacje(*natura naturata*). Ale, jak się zdaje, w przypadku pisarstwa Schulza, na Spinozę z jego koncepcją bytu jako wiecznej i niezniszczalnej substancji nastawał Leibniz. To on domagał się w spinozjańskim systemie miejsca dla nieskończonej rozmaitości rzeczy, rozmaitości danej w hierarchii bytów, wszelako bytów podległych prawu ciągłości, która to ciągłość pozwala na sprowadzenie różnorodności do jedności i na przezwyciężenie przeciwieństwa ducha i materii. Ale i

---

[8] Stan badań Schulzowskich koncepcji w tym względzie referują hasła *Słownika schulzowskiego*: *Materia* i *Metamorfoza*, *Schopenhaueryzm* autorstwa Stanisława Rośka i *Principium individuationis* Włodzimierza Boleckiego, przedstawiając ustalenia Stefana Chwina, Jerzego Jarzębskiego, Jerzego Speiny, Wiesława Pawła Szymańskiego. Kolejnym, już po wydaniu *Słownika*, głosem Boleckiego jest szkic *Nietzscheanizm w prozie Schulza* („Teksty Drugie" 2004, z. 5).

w Leibniza pojęciu owa rozmaitość była jedynie wariacją formy przedustawnej, ową formą była pierwotna substancja, albo – jak to już pisał Schulz we wspomnianym liście do Witkacego – jej „maski". U autora *Sanatorium pod klepsydrą* każde zdarzenie ma swoje pierwotne źródło, jak u Leibniza ma swoją ostateczną przyczynę. Na Leibniza i jego koncepcję świata monad w „przedustawnej harmonii" ustanowionej przez Boga – „monadę monad", można wskazać jako na pierwowzór Schulzowskiej wiary w istnienie uniwersalnego sensu, Logosu, zakotwiczającego poddany metamorfozom byt w jego „esencjonalności"[9].

Schulz nie był filozofem i nie było jego ambicją trzymanie się litery jakiejkolwiek filozoficznej ortodoksji. Co więcej, byłoby to sprzeczne z poglądami, jakie w tym względzie wyznawał. Nie musiał czytać Leibniza i Spinozy (choć chyba jednak ich czytał, a przynajmniej znał z kursu filozofii), aby wyznawać podobne poglądy. Jednak inspiracje leibnizańsko-spinoziańskie wydają się prawdopodobne, jako że w Austro-Węgrzech na przełomie wieków odrodziło się filozoficzne myślenie, nie dość że lokujące się akurat w tej właśnie tradycji, to jeszcze znajdujące swoją kontynuację u galicyjskich kabalistów[10]. Ustalenia w przedmiocie, jakim jest wizja natury w dziele Schulza, ciągle nie wydają się ostateczne. Kto wie, do jakich wniosków przywiodło by nas porównanie Schulzowskiej kosmogonii z koncepcjami wyrażonymi przez wiedeńskiego filo-

---

[9] Rzeczy „cofają się do korzenia swego bytu", „odbudowują swoje zjawisko aż do metafizycznego jądra" (79). Wszelki byt partycypuje w esencjonalności, jak miasto rodzinne w *Republice marzeń*: „Jak to wyrazić? Gdy inne miasta rozwinęły się w ekonomikę, wyrosły w cyfry statystyczne, w liczebność – miasto nasze zstąpiło w esencjonalność. Tu nie dzieje się nic na darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i bez premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty. Tu rozstrzyga się coś każdej chwili, egzemplarycznie i po wszystkie czasy" (401). Na inny sposób pisał o tym w słynnym eseju *Mityzacja rzeczywistości*: „każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym" (443).

[10] Pisze o tym William M. Johnston w fundamentalnej pracy *The Austrian Mind. Intellectual and Social History 1848–1938,* California University Press, Berkley 1972. Kabalistyczną wykładnię dzieła Schulza daje Władysław Panas w: *Księga blasku. Traktat o kabale w twórczości Bruno Schulza* (Wyd. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1997).

zofa, Christiana Freiherra von Ehrenfelsa, ucznia Franza Brentano, kompozytora, dramaturga, eugenika, seksuologa, kosmologa wreszcie, który w swoim dziele *Kosmogonie* (1916) łączył wizję lebnizjańską z kosmologią praskich gnostyków–marcjonitów? Zwłaszcza, jak pokazuje lektura książek Panasa, myśl gnostycka i Kabała mogły tu być pomostem.

Niezależnie od tego, w jakim stopniu owe pokrewieństwa były rzeczywiste, wizja natury w prozie Schulza, czy – szerzej to ujmując – Schulzowska kosmogonia pozostaje wizją synkretyczną i niewolną od sprzeczności. Czynne są w niej rozmaite filozoficzne ingrediencje.

Renesansowa poezja idylliczna wpisywała się w dzieło zbawienia upadłej natury, dążyła do przywrócenia utraconej niewinności, była obietnicą nie tyle powrotu do raju, co obietnicą przyszłego raju. U Schulza mit „złotego wieku”[11], mit powrotu, sąsiaduje z eschatologicznym marzeniem o zbawczej roli sztuki: to ona pomaga naturze dręczonej głodem transcendencji przejść w wyższe stadium bytu. W nocie na skrzydełku pierwszego wydania *Sanatorium pod klepsydrą*, która – zdaniem Jerzego Ficowskiego – wyszła spod pióra Schulza – czytamy:

> Te rojenia o wyzwoleniu z okopów ciała, o przeistoczeniu życia przez poezję, znalazły sobie u Schulza nową ojczyznę, klimat swoisty, w którym wystrzelają czujną, tropikalną wegetacją: jakieś legendarne dzieciństwo pełne cudów, zachwytów i przeobrażeń.[12]

Stała dyspozycja natury do metamorfozy powoduje, iż rzeczy i zdarzenia w świecie Schulzowskiej prozy znajdują się w stanie ciągłego przejścia. Liminalność jest tu stanem naturalnym. Poprzez nieustającą skłonność „do transfuzji, do wszechcyrkulacji” (415) wszystko dzieje się na granicy: „na krawędzi”, „na skraju”, „na rubieży”, „na marginesie”, zaznaczając gotowość zmiany swego statusu ontologicznego, wolę poszukiwania alternatywnych – często przeciwnych do aktualnie przybranych – form istnienia. To kondycja braku formy skończonej sprawia, że rzeczy istnieją między jedną już zajmowaną pozycją a drugą – przyjmowaną za chwi-

---

[11] Por. J. Jarzębski, *Sen o „złotym wieku”*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 104-121.

[12] Por. B. Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, Wyd. Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 8.

lę. Istnieją niejako w ontologicznym prześwicie, który – by sparafrazować Waltera Benjamina – stanowi „maleńką furtkę, przez którą może wkroczyć Mesjasz”[13].

Wizja natury jako wielkiej retorty przemian, jako siły suwerennej, wyzwolonej spod boskiej dominacji, temat przeistaczania życia przez poezję, koncepcja aktu kreacyjnego jako kreacji wtórej, naśladującej boskie dzieło stworzenia – te tematy znajdujemy w pismach naturalistów XVIII wieku i u preromantyków. Ale i znowu: również u witalistów i u Leibniza, który umysł twórcy porównywał z boskim rozumem, czynił artystę Bogiem w miniaturze, imitującym pracę Boga Demiurgiem.

Natura, jak charakteryzując owe koncepcje pisze Jean Starobinski[14], jest siedliskiem dynamizmu materii, erupcją energii, źródłem nieprzerwanej wytwórczości. Ona sama jest inkarnacją najwyższej woli, niepodległą boskiej Opatrzności, suwerenną i nieprześcignioną kreatorką. Geniusz natury odciska swoje artystyczne piętno w tworzonych wytworach. Artysta, imitując jego dzieło, usiłuje zgłębić w swoim akcie estetycznym tajemnicę twórczości. U Schulza kunszt prawdziwego artysty, którego uosabia Błękitnooki – jak o tym czytamy w *Republice marzeń* – polega na tym, że jedynie „podchwytuje intencje natury, umie czytać w jej tajnych aspiracjach” (408).

Wedle witalistów – od czasów renesansu aż po schyłek XVIII wieku – jesteśmy częścią natury, to ona czyni artystę swoim agentem. „Imitowanie natury nie polega jedynie na jej podpatrywaniu, ono samo jest przez naturą stymulowane. Stanowi rodzaj współuczestnictwa w dziele stworzenia, jest tworzeniem podług przedłożonego przez nią obrazu, więc tworzeniem z ducha natury, przy pomocy środków i zamysłów przez nią podsuniętych”[15] – pisze Starobinski. Nie inaczej u Schulza:

---

[13] W. Benjamin, *Tezy historiozoficzne*, w: *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 163. Dorota Głowacka w szkicu *Wzniosła tandeta i simulacrum* daje bardzo interesującą interpretację materii Schulza jako *parergonu*, ufundowanej na ontologicznym braku „symulowanej przestrzeni ekstazy artystycznej twórczości, która niweluje *mimesis*”, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 91.

[14] Por. J. Starobinski, *Invention of liberty*, ed. Skira, Genewa, 1964 s. 145 i n.

[15] *Ibidem*, s. 145.

> Bo natura pełna jest potencjalnej architektury, projektowania i budowania. Co innego robili budowniczowie wielkich stuleci? Podsłuchiwali szeroki patos odległych placów, dynamiczną perspektywiczność dali, milczącą pantomimę symetrycznych alei. Na długo przed Wersalem układały się obłoki na rozległych niebach wieczorów letnich w rozbudowane szeroko eskoriale, rezydencje napowietrzne i megalomaniczne, próbowały się w inscenizacjach, w spiętrzeniach, w arrangementach ogromnych i uniwersalnych. To wielkie teatrum nie objętej atmosfery niewyczerpane jest w pomysłach w planowaniu, w napowietrznych preliminarzach – halucynuje architekturę ogromną i natchnioną, urbanistykę obłoczną i transcendentalną (408).

„Zatem Geniusz natury w którym partycypuje artysta, jest sprawczością zdeponowana w jego, to jest artysty, umyśle. Jest ciemną siłą, która naturze za pośrednictwem artysty pozwala osiągać swoje cele. Geniusz, powiada Kant to ta «wrodzona dyspozycja temperamentu za której pomocą natura narzuca sztuce swoje prawa»”[16] – dopowiada Starobinski. „Dzieło Błękitnookiego – czytamy – nie wystąpiło z wielkich związków kosmicznych, tkwi w nich, do połowy uczłowieczone, jak centaur wprzęgnięte w wielkie periody natury, nie gotowe jeszcze i rosnące”(408). Artysta partycypujący w dziele stworzenia, produkujący suplementy do boskiego dzieła stworzenia (czyli nowe fragmenty *natura naturata*) – to medium, poprzez które natura stwarzała swe arcydzieła, zapewniając im pozaczasową obecność, czyniła się nieśmiertelną. Te nowe kompetencje artysty, czyniące go eksponentem sił natury i zarazem, zachowując proporcje, nieledwie boskim kreatorem, wystawiały na pokusę, którą była namiętność do tworów „ożywionej” przez niego materii, podniesionej do wyższej rangi i wiodącej niezależny byt. Tak rozumianą twórczość Starobinski porównuje do „pełnej galanterii przygody miłosnej, o której można było snuć opowieści, doszukując się analogii między wybuchami twórczego entuzjazmu i wybuchami pożądania zmysłowego; opowieści, w której miłość była symbolicznym środkiem pozwalającym przezwyciężyć dualizm oryginału i kopii, którą było artystyczne przedstawienie, znieść podział między naśladowcą a naśladowanym. Artysta jednoczył się ze swym dzie-

[16] *Ibidem*, s. 146.

łem, pozostając z nim w erotycznym związku".[17] Starobinski pisze o odżywających w XVIII stuleciu mitach artysty zakochanego w swoim modelu – mitach Apellesa czy Pigmaliona. Miłość do materii była występkiem, bo sprzeniewierzała się sztuce, która miała kontemplować formę, nie cielesną powłokę. Tymczasem zaś – jak pisał Starobinski – zdawała się sugerować, że ostatecznym celem artysty nie jest dzieło – doskonały artefakt, ale iluzja prawdziwego życia, rzeczywistej obecności, z ciała i krwi. Prowadziła więc do idolatrii materii. Albo – jak u Schulza – do „nowej apologii sadyzmu"(81), bowiem kobieca uległość materii zapraszała do grzesznych eksperymentów, do „wtórej demiurgii", będącej parodią boskiego dzieła stworzenia, do afirmacji poprzez profanację i trywializację.

Ale sytuacja nieledwie erotycznej fascynacji materią, przedstawiona w *Traktacie o manekinach*, nie jest sytuacją typową, a w każdym razie jest po trosze parodystycznym potraktowaniem tematu twórczej uzurpacji „gorszego" boga. Wszelka forma jest tylko formą przejściową i zmierza do tego, by „sprzeniewierzyć się sobie", stać się własną karykaturą, dąży do autokompromitacji. Co więcej, w prozie Schulza z jej ekstatycznością języka opisu, języka owładniętego potrzebą uchwycenia Całości, jaką jest materia – wielki łańcuch bytów, zwracają uwagę oznaki dystansu i wyobcowania narratora, jakby wyłączonego z zasad obowiązującej ekonomii w świecie przedstawionym. Schulzowski narrator przypomina *voyeura*. Podpatruje dziejącą się przemianę, bierze w niej udział i nawet inscenizuje – jak w *Wiośnie*. A jednak ma poczucie obcości, świadomość bycia odseparowanym, a jeśli już uczestnictwa, to na specjalnych zasadach. Samotność, i to samotność będąca rezultatem szczególnego naznaczenia, jest u Schulza – jak wiadomo – często akcentowanym tematem.

> Po wielu perypetiach i zmiennych kolejach losu, których nie zamierzam tu opisywać, znalazłem się wreszcie za granicą, w kraju w marzeniach mej młodości gorąco utęsknionym. Spełnienie marzeń przyszło za późno i w okolicznościach zgoła odmiennych od tych, które sobie uroiłem. Wkraczałem tam nie jako zwycięzca, ale jako rozbitek życio-

---

[17] *Ibidem*, s. 146.

wy. Kraj ten, wyobrażany jako sceneria moich triumfów, był teraz terenem nędznych, niesławnych klęsk, w których traciłem jedną po drugiej moje górne i dumne aspiracje. Walczyłem już tylko o nagie życie i skołatany, ratując, jak mogłem, nędzną łupinkę przed rozbiciem, pędzony przez zmienne koleje losu, to tu, to tam, natknąłem się wreszcie na to średniej wielkości miasto prowincjonalne, w którym w moich młodzieńczych marzeniach miała stanąć owa willa, refugium starego i sławnego mistrza przed zgiełkiem świata (431)

– powiada narrator *Ojczyzny*, skądinąd zarazem artysta. Ale nawet kiedy niespodziewanie dla samego siebie osiąga spokój i błogie szczęście u boku troskliwej narzeczonej, staje się członkiem miejscowej socjety, zapraszanym na bale i przyjęcia, nie opuszcza go potrzeba samotności:

Co do mnie, to czekam na chwilę, kiedy cichy i żarliwy trans ogarnia wszystkie umysły, kiedy, zbywszy pamięci, znieruchomieją, pochyleni kataleptycznie, jak nad wirującym stolikiem, żeby wycofać się niepostrzeżenie z tego zaklętego kręgu i usunąć się w samotność mych myśli (P 437).

Co więcej, spokojna przystań małżeńskiego szczęścia staje się alegorią śmierci, wieńczącej „szereg lat ciężkich od szczęścia i sytych" – „Moja żona – jak pięknie będzie ją stroił wdowi welon – przynosić mi będzie kwiaty". Czy jest to jednak szczęśliwy koniec dobrego życia? Narrator opowiadania kontempluje tę wizję i wyznaje: „czuję jak włosy powstają mi zwolna na głowie" (438).

Sam Schulz w liście do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 pisze o swojej „*idee fixe* dziewiczości czasu", który chce mieć tylko dla siebie:

Tak jak dla jakiegoś radży o duszy melancholijnej i nienasyconej każda kobieta, którą musnęło spojrzenie mężczyzny – już jest skalana i godna już tylko jedwabnego stryczka, tak dla mnie czas, do którego już ktoś zgłosił pretensję, do którego zrobił najmniejszą aluzję – już jest skażony, zepsuty, niejadalny. Nie znoszę rywali do czasu (570).

W liście do Romany Halpernowej pisze, że „chciałby gdzieś zaszyć się w zupełną samotność" (604). W kolejnym, zwierza się z tego, że przez lata całe żył niczym we śnie, pogrążony w marzeniach:

osobliwość i niezwykłość moich przebiegów wewnętrznych zamykała mnie hermetycznie, czyniła niewrażliwym, niechętnym wobec inwazji

świata (...) Teraz otwieram się jakby powtórnie na świat i byłoby wszystko dobrze, gdyby nie ten lęk i to wzdraganie się wewnętrzne, jak przed ryzykowną i Bóg wie gdzie prowadzącą imprezą" (P, 610).

Z kolei w cytowanym już liście otwartym do Witkacego, czytamy:

W jakiś sposób „historie" te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególny. Dominantą tego losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia. Samotność jest tym odczynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów (684).

Czy nam to czegoś nie przypomina?

Nie jest konieczne, abyś wyszedł z domu. Zostań przy stole i słuchaj. Nawet nie słuchaj, czekaj tylko. Nawet nie czekaj, bądź całkiem cicho i sam. Świat się przed tobą odsłoni, nie może być inaczej, będzie się przed tobą wił w ekstazie.[18]

Kafka i Schulz przynajmniej w tym względzie stanowią parę bliźniaczą: obaj skarżą się nieustannie na brak wolnego czasu. Jak pisze Schulz do przyjaciółki, na brak czasu „do myślenia, do czytania, do wewnętrznej pracy" (607). Obaj skarżą się na brak miejsca do pisania w zatłoczonym mieszkaniu, na brak minimum niezbędnego w tym wypadku komfortu, na uciążliwą konieczność zarobkowania, co odbywa się ze szkodą dla ich literatury. Obaj wybierają samotność, która jest losem. Ważne – jak się jeszcze okaże, że jest to samotność, której nie mogą sprostać (i której nie powinny starać się sprostać) kobiety, które ich kochają.

W tym względzie obaj stają w długim szeregu literackich postaci (oraz autorów, którzy powołali je do istnienia), opowiadających się za pewnym istotnym tu dla nas ideałem. Chodzi o ideał dobrego życia, a już zwłaszcza życia będącego udziałem artysty, ideał mający silne korzenie w tradycji literackiej, o jakiej tu cały czas mowa. Chodzi o pochwałę samotności dającej spokój ducha, a w szczególności samotności wolnej od udręk miłości, jako najpełniejszej formuły życia w zgodzie z idyllicznym ideałem. Renato Poggioli idyllę samotności

---

[18] F. Kafka, *Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze* (aforyzm 109), w: *Nowele i miniatury*, przeł. R. Karst, PIW, Warszawa 1961, s. 386.

(*pastoral of solitude*) wymienia jako najpoważniejszą konkurentkę idylli miłości (*pastoral of love*).[19] Każda z nich zapoczątkowała również swój model powieściowy. Model, który wywodzi się z *pastoral of solitude*, amerykański badacz nazywa „idyllą własnego ja" (*pastoral of self*). W literaturze modernizmu znajduje ona realizacje bardzo często odległe już od swego pierwotnego wzoru, w którego modelowaniu największe zasługi położył wielki samotnik i egotysta, Jean Jacques Roussseau. Autor *Nowej Heloizy*, zdaniem Poggiolego, będąc arcymistrzem samozainteresowania, jak nikt przed nim zasługiwał na miano Pana Sobiepana (*monsieur soi-même*).

Dla bohatera Schulzowskiego samotność jest losem każdego, kto opuszcza genialną epokę dzieciństwa. Świat ludzi dorosłych jest światem odczarowanym, w świecie odczarowanym literatura nazbyt często jest tylko nędzną imitacją tej prawdziwej, pozwalającej przeżywać świat w jego obecności. W liście do Romany Halpernowej Schulz zawiadamia ją o przyjemności, a właściwie o rezonansie, w jaki wprawia go lektura *Zmór* Emila Zegadłowicza:

> Bardzo mnie to interesuje i podnieca. Poza tą książką widzę kontury innej książki, którą sam chciałbym napisać. Tak, że właściwie nie wiem, czy też tę potencjalną i niezrealizowaną. Tak czyta się najlepiej, gdy się między wiersze wczytuje siebie, własną książkę. Tak czytaliśmy w dzieciństwie, dlatego potem te same książki ongiś tak bogate i pełne miąższu – potem w dorosłym wieku są jak drzewa ogołocone z listowia – z naszych dopowiedzeń, którymi kitowaliśmy ich luki. Nie ma już nigdzie tych książek, które czytaliśmy w dzieciństwie, rozwiały się – zostały nagie szkielety. Kto miałby jeszcze w sobie pamięć i miąższ dzieciństwa – powinien by je napisać na nowo, tak jak były wtedy. Powstałby prawdziwy Robinson i prawdziwy Gulliver (602).

Dla Schulza – jak wiadomo – upragnionym i ściganym rajskim matecznikiem było dzieciństwo.

Nie dla jego jednego, oczywiście. Od kiedy Rousseau ogłosił, że właściwe dziecku bezpośrednie, intuicyjne i wszechobejmujące przeżywanie świata jest synonimem utraconego prawdziwego szczęścia, temat ten stał się jednym z częściej eksploatowanych w litera-

---

[19] R. Poggioli, *Oaten Flute. Essays on Pastoral Ideal*, Harvard University Press, 1975, s. 166 I n. Odwołuję się tu do książki Poggiolego: Cytowana wcześniej „Wierzbowa fujarka" to tylko jeden z rozdziałów.

turze. Pierwsi byli oczywiście romantycy. „Dziecko jest ojcem dorosłego" – napisze Wordsworth; i nadzieję na odzyskanie intensywności wizji właściwej dziecięcemu odczuwaniu świata znajdujemy u źródeł romantycznej *pastoral of childhood*. Stąd biorą się sielanki dzieciństwa i ich późniejsza kariera w literaturze.[20] Dla pisarzy z pokolenia Schulza owo światoodczucie na nowo przywołane zostało w filozofii Bergsona. Bergsonowskie „trwanie" to doświadczenie integralności bytu, czas prywatny, mierzony subiektywnie, w przeciwieństwie do czasu publicznego, mierzonego przez zegar historii.

Dziecko ojcem dorosłego. Ta formuła zdaje się bardzo bliska autorowi *Sklepów cynamonowych*.

> Ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu – wyznawał Schulz w słynnym liście do Andrzeja Pleśniewicza – jest właśnie regresją, powtórnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórne dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby ziszczeniem „genialnej epoki", „czasów mesjaszowych", które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć" do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość (580).

Świat będzie zbawiony przez dziecko? Tak, ale przez dziecko odnalezione w sobie przez dorosłego. Chodzi więc o powrót, ale szczególnego rodzaju. W literaturze doby modernizmu mit idylliczny nie zawsze i nie tylko jest mitem regresyjnym, retrospektywnym. To prawda: arkadyjski ideał był zazwyczaj umieszczany w przeszłości. Respektując rozróżnienie między nostalgicznym marzeniem o Edenie – raju utraconym a myśleniem utopijnym z jego mitem założycielskim – mitem Nowego Jeruzalem, dawni poeci nie sytuowali arkadyjskiej krainy w przyszłości. Ale już idylla doby nowoczesności nierzadko łączy oba te nastawienia i staje się wypadkową genealogii i eschatologii, wydobywając niejako z zapomnienia zawarte w niej mesjaniczne treści. W najciekawszych i najlepszych literacko realizacjach „idylla zawsze daje nam do zrozumienia, że jej wizja Arkadii zawiera w sobie ślad obietnicy nowego Jeruzalem"[21]. Słowo „zawsze" jest jak najbardziej na

[20] R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich, t. 3 (21), 1960 s. 67.

[21] T. Gifford, *Pastoral*, *The New Critical Idiom*, Routledge, London 1999, s. 36.

miejscu. Już słynna czwarta ekloga Wergiliusza w swej schrystianizowanej interpretacji zaczyna uchodzić za tekst zapowiadający przyjście Chrystusa. Idylla zdaje się gatunkiem literackim, który w równej mierze żywi się wrażliwością nostalgiczną, co profetyczną. Opowiada o tym, co stanowi przedmiot tęsknoty i obietnicę. Jacopo Sannazaro w podziwianej w XVI wieku *Arkadii*, wydanej po raz pierwszy w Wenecji w roku 1502, umieszcza mityczną krainę w Grecji, ale w czasie sobie współczesnym. Już jego współcześni nie przywiązywali zbyt wielkiej wagi do arkadyjskiej historii i geografii: Arkadia to ojczyzna literacka – i fabuła poetyckiej powieści Sannazaro, zgodnie z tradycją literatury bukolicznej, jest alegorią o autobiograficznym podłożu.[22] Istotna okazuje się właśnie podwójność, czy może raczej ambiwalencja, samego przedstawienia. Arkadia – by posłużyć się słowami Erwina Panofsky'ego – jest krainą „bezpowrotnie utraconą, oglądaną w melancholijnych reminiscencjach", ale zarazem „krainą utopijną"[23]. Jeśli tak zostaje nazwana, to zapewne dlatego, że wyznacza szczęśliwą perspektywę: jako miejsce kuracji duchowej umożliwia odrodzenie, daje siły i nadzieję na dalsze życie. Ta podwójna, nostalgiczno-mesjanistyczna perspektywa obecna jest w *Raju utraconym* i *Raju odzyskanym* Miltona. Jest również wpisana w preromantyczną i romantyczną idyllę Blake'a, Wordswortha czy Coleridge'a, właśnie za sprawą metafory „okrężnej podróży" (*circuitous journey*). Owa, marząca się i Schulzowi, powrotna „okrężna droga", w swoich romantycznych realizacjach – jak pisze M. H. Abrams – oznacza powrót do samego siebie i rozpoznaniem swojej prawdziwej natury:

> przedstawiana jest w alegorycznej formie, a najczęściej stosowanym i poręcznym środkiem przedstawienia jest w niej tradycyjna figura ludzkości zmierzającej okrężną drogą do domu. W tej opowieści protagonistą jest albo duch ludzki, albo samowiedza. Jego dzieje są historią pełnej przygód, niebezpieczeństw i cierpień pielgrzymki do celu, który okazuje się punktem wyjścia, choć opuszczonym po niewoli, i który – odzyskany, okazuje się dawać więcej szczęścia aniżeli pierwotnie. (...) *Bil-*

[22] N. Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, przeł. Z. Matuszewicz i K. Kasprzyk, PWN, Warszawa 1969, s. 166.

[23] E. Panofsky, *Meaning In the Visual Arts*, Doubleday, New York 1955, s. 303.

dungsgeschichte romantycznej świadomości zmierza do tego, by zostać przedstawiona w formie *Bildungreise*, gdzie koniec jest zarazem początkiem.[24]

Gwoli ścisłości trzeba przypomnieć, że wspomniane tu *Józefowe historie* Manna oparte są również na tym mitycznym, narracyjnym schemacie. Ale ważniejsze jest to, że „okrężna podróż" oznacza ów, podkreślany i przez Schulza, walor duchowego „dojrzewania" do stadium świadomości szczęśliwej. I że jest właśnie formą duchowej autobiografii, tyleż alegoryczną, co rzeczywistą. U Schulza jest ona „genealogią duchową, genealogią *kat' exochen*", wiodącą do odkryć „własnej, prywatnej mitologii, własnych «historii», własnego mitycznego rodowodu". Wszelako – co trzeba mocno podkreślić – nie traci nigdy swego wymiaru uniwersalnego. Schulz, podobnie jak Mann, szuka tego, co znajduje się „na dnie wszystkich zdarzeń ludzkich".[25] I jego ojczyzna, pozostając najściślej prywatną, jest zarazem ojczyzną literacką, ojczyzną długiego łańcucha pokoleń.

Dziecięcy bohater *Genialnej epoki* jest w unii ze światem. Ma poczucie (współ)obecności, która w „dorosłym wieku" staje się przedmiotem nostalgii. Posiada ten rodzaj dostępu do rzeczywistości, którego nie mają inni, ale w swym urzeczeniu jest samotny. Dla skonsternowanych dorosłych tłoczących się u drzwi do jego pokoju jego zachowanie jest czymś niezrozumiałym. Nic w tym dziwnego: w odróżnieniu od nich, ma wgląd w to, co zdaje się retortą „wylewu" świata. Zanurzony w jego obecności, nie potrzebuje języka. Gdybyśmy żyli zanurzeni w obecności, mieli więc bezpośredni dostęp do tego, co „jest", pośrednictwo języka byłoby niepotrzebne. Znaki to mają do siebie (i na tym polega ich produktywność), że mogą funkcjonować pod nieobecność swoich znaczeń.[26] Słowa zastępują rzeczy, których nam tak bardzo brak! Ale nieletni bohater opowiadania ma dostęp do źródła: prowadzą go niewidzialne siły, jego czas jest czasem cudów, czasem wypełnia-

---

[24] M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution In Romantic Poetry*, W. W. Norton and Co., New York 1971, s. 191.

[25] Wszystkie cytaty z listu do S. I. Witkiewicza.

[26] J. D. Caputo, *Radical hermeneutics*, Repetitio, Deconstruction and the Hermeneutic Project, Indiana University Press, Bloomington, 1983, s. 140.

nia misji, „jak za dni Noego” (182). Gorączkowa praca, jakiej się oddaje, rysując (a właściwie przerysowując) byt, byt dziejący się przed nim, jawiący się w swoim ekstatycznym pędzie, jest próbą utrwalenia, poświadczenia i adoracji tego, co *jest* i co objawia się w „pełni chwały”. Istotne, że introdukcję do *Genialnej epoki* stanowi *Księga*, opowiadająca o mającym miejsce „w zaraniu dzieciństwa” spotkaniu z Autentykiem, księgą, będącą wcieleniem Logosu i matrycą świata, przy której nawet Biblia zdaje się „skażonym apokryfem, tysiączną kopią, nieudolnym falsyfikatem” (164). Opowiadanie to zamykają rozważania nad tym, czym był ów szczególny okres w życiu narratora, nazwany przez niego „genialną epoką” właśnie. Jak status wszystkiego w tej prozie, także i jej status jest nietrwały i niepewny. Określona zostaje jako „wspaniała i katastroficzna”. „Zdarzyła się czy nie zdarzyła?” – zapytuje narrator, podając przypisywany jej charakter w wątpliwość. W równym stopniu wydaje się nietrwałą „inkarnacją” – czego? siebie samej! – co produktem „szarlatańskiej mantyki” – czyjej? swojej własnej! Niczym Księga, jest raczej „postulatem i zadaniem” aniżeli jakąś rzeczywistością. Istnieje – gdzie? Tylko w pamięci! – niczym w naszej biografii: „te białe plamy, wonne stygmaty, te pogubione srebrne ślady bosych nóg anielskich, rozsiane ogromnymi krokami po naszych dniach i nocach, podczas gdy ta pełnia chwały przybiera i uzupełnia się, nieustannie kulminuje nad nami, przekraczając w triumfie zachwyt po zachwycie” (175).

Stanowi tylko reprezentację (*representation*), która – jak wiemy – zawsze poprzedza obecność (*presence*). Tylko reprezentację? Chyba jednak coś więcej: to pełnia, samotożsamość, ale dostępna jedynie poprzez znaki. Zresztą, czytamy wyraźnie:

> A jednak w pewnym sensie mieści się ona cała i integralna w każdej ze swych ułomnych i fragmentarycznych inkarnacyj. Z a c h o d z i t u z j a w i s k o r e p r e z e n t a c j i i z a s t ę p c z e g o b y t u [podr. M.Z.]. Jakieś zdarzenie może być co do swojej proweniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak, zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy (P 175).

Znamienne, że właśnie w próbie charakterystyki „genialnej epoki” natrafiamy na silnie eksponowany moment retoryczny: estety-

ka nadmiaru, patos egzageracji stylistycznej maskującej „dziurę" w nazwie czegoś, co właśnie nazwaniu umyka. Istnieje ona – „genialna epoka"– poza przedstawieniem, w nagromadzeniu porównań, hipertrofii metafor, zawsze w semantycznym niedookreśleniu, jako „pełnia chwały", „wylew", „rozkwit wszystkiego", „błogość". Istnieje więc nie istniejąc, tylko potencjalnie – jako pole metafory.

To zdaje się pozostawać w sprzeczności z wyłożoną w szkicu *Mityzacja rzeczywistości* wiarą w metafizykę obecności, w istnienie logosu jako uniwersalnego sensu, stanowiącego *arche* bytu, fundatorską obecność. Ale ta sprzeczność okazuje się pozorna jeśli tylko – chyba w zgodzie z intencjami Schulza – przyjmiemy, że pierwotna *episteme* została zapoznana i zagubiona, stała się własną karykaturą i parodią, w najlepszym zaś razie nostalgicznie przeżywanym doświadczeniem utraty i braku.

Robione w ekstazie „rysunki świetliste, wyrastające jak pod obcą ręką", „lśniące i świeże jak poranek", „figury, krajobrazy, twarze" (180) zostają roztrwonione „w beztrosce nadmiaru z tą niepojętą lekkomyślnością" (sąsiedzi „zabierali całe ich pliki", „Adela wytapetowała nimi kuchnię"). „Rysowanie pełne okrucieństwa" („było to mordercze polowanie, walka na śmierć i życie", powie narrator – bo podszyte uzurpatorską pasją przychwycenia i zniewolenia w obrazie tego, co zaledwie „próbujące się nazwać") stanowi desperacką próbę ratowania zjawiających się form: „Jak za dni Noego płynęły te kolorowe pochody" (182) – pisze, wyliczając kolejne *exempla* fantastycznego bestiarium. Jeśli jednak ratowania, to przed czym? Tego zdaje się nie wiedzieć do końca sam narrator. Czy aby nie przed nieuchronnym przechodzeniem „jest" w „było"? Przed niezaistnieniem? „Czy czekały, żebym je nazwał, rozwiązał ich zagadkę, której nie rozumiały? Czy pytały mnie o swe imię, ażeby w nie wejść i wypełnić swoją istotą? Przychodziły dziwne maszkary, twory–pytania, twory–propozycje, i musiałem krzyczeć i odpędzać je rękami" (182). Tu znowu pojawia się Schulzowska metafora krawędzi: „Mój pokój był granicą i rogatką" – czytamy.

Mijają tygodnie i nieletni artysta nie ustaje w swojej pasji, choć „powódź obrazów uspokoiła się nieco, wylew wizyj złagodniał i ucichł". Dalej jednak ma w sobie władczą zdolność nadawania światu formy i blasku. Aż wreszcie, w jeden z wiosennych, wielkanocnych dni, kiedy to świat – jak czytamy – wygląda tak, że sam

Mesjasz w taki dzień mógłby zejść na ziemię, aby ją odnowić, zjawia się wypuszczony właśnie z więzienia złodziej i włóczęga, Szloma, jak czytamy, „syn Tobiasza". Syn Tobiasza z biblijnej opowieści ma dobrego opiekuna: w angelologii żydowskiej jest on jednym z Archaniołów, ideałem anioła stróża. Można więc sądzić, że jeśli nawet Szloma błądzi (do więzienia „zamykano go co roku na zimę po awanturach i szaleństwach lata i jesieni"), to nie myli się. Błędny anioł zresztą głosi, że nie można i nie warto być świętym w „świecie odczarowanym":

> O, czy myślisz, że byłbym kradł i popełniał tysiące szaleństw, gdyby świat nie był tak bardzo się zużył i podupadł, gdyby rzeczy nie straciły w nim swej pozłoty – dalekiego odblasku rąk bożych? Cóż można począć w takim świecie? Jak nie zwątpić, jak nie upaść na duchu, gdy wszystko jest zamknięte na głucho, zamurowane nad swoim sensem, i wszędzie tylko stukasz w cegłę, jak w ścianę więzienia? Ach, Józefie, powinieneś wcześniej się urodzić (188).

Szloma komplementuje rysunki małego Józefa:

> – To są kapitalne rysunki. (...) – Można by powiedzieć – rzekł – że świat przeszedł przez twoje ręce, ażeby się odnowić, ażeby zlenić się w nich i złuszczyć jak cudowna jaszczurka.

Ich autor zdradza Szlomie „tajemnicę rysunków": są „mimowolnym plagiatem" z czegoś, co zostało mu „podsunięte", posłużyło się jego natchnieniem, dla nieznanych mu celów – jak powiada. Ze wzruszeniem prezentuje też Szlomie resztki Księgi ocalałej z rąk Adeli. Ale Szlomy nie interesuje Autentyk, interesuje go pantofelek Adeli! Jego kształty są „nieodparte, wstrząsająco trafne, ostateczne i uderzają jak błyskawica w samo sedno rzeczy" (189). Fetysz pochodzi z porządku konkurencyjnego wobec boskiego dzieła tworzenia. Jest produktem pokusy zrodzonej siódmego dnia, kiedy to Bóg „uczuł obcy wątek pod rękami i, przerażony, odjął ręce od świata, choć jego zapał twórczy obliczony był na wiele jeszcze dni i nocy. O Józefie, strzeż się siódmego dnia…" (190) – napomina anioł–stróż, naznaczając Józefa wspólnictwem wiedzy, mimochodem mu objawionej[27].

---

[27] Szlomę tym bardziej uznać by można za anioła–stróża, gdyby pójść tropem podsuniętym przez Władysława Panasa, według którego w myśl przepowiedni,

II

Nie przypadkiem. Obok dzieciństwa, dla Schulza drugą furtką do świata zaczarowanego jest erotyzm. Również w próbach konstruowania „własnego ja" Schulzowska mitologia erotyczna okazuje się tu nie mniej ważną, a już na pewno bardziej dramatyczną sceną „walki na śmierć i życie". Na tyle istotną, że staje się ośrodkiem Schulzowskiej „idylli własnego ja".

Jak pisze Poggioli, *pastoral of self* wyrasta z próby wyzwolenia się spod władzy mitu miłości jako warunku życia szczęśliwego. Obok piosenki zakochanego, piosenka niekochanego rozbrzmiewa w sielance najczęściej. Poggioli na literackich przykładach – a sięga po Shakespeare'a, Cervantesa, Marvella i wspomnianego już wcześniej Rousseau – pokazuje odwrót od ideału święcącego swój triumf w idylli włoskiego renesansu (choćby na kartach wspomnianego już poematu Jacopo Sannazaro). Zgodnie z nim, schronienie przed światem pełnym zgiełku można znaleźć w pasterskim zakątku, gdzie rządzi miłość, a jeśli nie ona sama, to przynajmniej marzenie o niej. U Marvella szukanie ucieczki przed udrękami miłości zmienia się w poszukiwanie zastępczych obiektów pożądania. Stają się nimi obiekty natury. Marvell w *Ogrodzie* wywołuje imiona drzew, a nie swoich kochanek. W scenerii natury kontempluje on swoją samotność, którą adoruje narcystycznie jak wierną kochankę. Natura staje się buduarem jego duszy. „Idylla erotyczna jest męskim marzeniem: «zawiedziony hedonizm» – czytamy – wtrąca odrzuconego zalotnika w mizoginię, w ten rodzaj nienawiści do kobiety, który jest popsutą miłością".[28] Albo – dodajmy – zamienia się w samozainteresowanie. U Rousseau, który – jak zaznacza Poggioli – pozornie wraca do „idylli miłości", miłość ero-

---

jakie znajdujemy w mistyce żydowskiej zapowiadane w schulzowskiej prozie i przedstawiane w szeregu rysunków „czasy zwiastujące bliskie nadejście Mesjasza tym się będą charakteryzowały, iż świat pogrąży się w totalnym grzechu, upadną obowiązujące dotąd zasady moralne i zanikną wszelkie przejawy wiary, bałwochwalstwo i bezwstydna rozpusta staną się panująca powszechnie normą, a świątynie zostaną zamienione w domy publiczne " – *Bruno od Mesjasza*, s. 164 i n. Ów „siódmy dzień" byłby zatem dniem mesjańskiej apokalipsy.

[28] R. Poggioli, *op. cit.*, The Oaten Flute, s. 173.

tyczna jest już tylko formą miłości własnej. To właśnie u Rousseau „idylla własnego ja" staje się wehikułem krańcowego narcyzmu, zastępując fabuły i mity jego tym, co autobiograficzne oraz zrodzone z introspekcji, a co odtąd stanowi stałyprzedmiotem zainteresowania literatury.

Poggioli wskazuje ten sam kierunek przemian erotycznej wrażliwości i wyobraźni Zachodu, co Denis de Rougemont w swoich studiach o „nowych wcieleniach Tristana". Zdaniem francuskiego historyka idei, literackie reaktywacje tego mitu zawierają wizję miłości bez nadziei na trwały związek (w szczególności zawierają „radykalne potępienie małżeństwa"), i propagują ideał, zgodnie z którym „namiętna pasja jest ascezą", owa asceza realizuje się poprzez „triumf sprofanowanej namiętności".[29] W następstwie tego erotyczny mit znajduje swoje inkarnacje „poza małżeństwem i domeną seksualną", i zgodnie z klasycznym mechanizmem Freudowskiego przeniesienia, „nawiedza – jak pisze de Rougemont – najróżniejsze dziedziny: politykę, walkę klas, narodowe sentymenty. Wszystko może być pretekstem do namiętności i wzlotów mistycznych. Staliśmy się niezdolni do uporządkowania pożądań, do rozróżnienia ich natury i celu, do nałożenia miary na ich dywagacje, do wyrażania ich symbolicznego".[30] Zdaniem de Rougemonta dokonująca się profanacja mitu polega nie tylko na jego „wulgaryzacji", ale i na jego „przekształceniu się w retorykę": słowa i obrazy zajmują umysł i zaczynają istnieć niezależnie od swoich pierwotnych obiektów.

Co jest efektem tak dokonywanego przeniesienia? Oczywiście życie w fantasmagorii: zaczynamy bardziej żyć w świecie fantazji aniżeli w świecie realnym. Stajemy się niewolnikami własnego fantazjotwórstwa. To ostatnie akurat dla Schulza było narkotykiem, ale i powodem czynionych sobie wyrzutów. W liście do Romany Halpernowej czytamy:

> Ona, moja narzeczona [chodzi o Józefinę Szelińską – M.Z.], stanowi mój udział w moim życiu, za jej pośrednictwem jestem człowiekiem, a nie tylko lemurem i koboldem. Ona mnie więcej kocha, niż ja ją, ale ja jej

[29] D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz PAX, Warszawa 199, s. 40-41 i 184.

[30] *Ibidem*, s. 184.

> więcej potrzebuję do życia. Ona mnie odkupiła swoją miłością, zatraconego już prawie i przypadłego na rzecz nieludzkich krain, jałowych Hadesów fantazji. Ona mnie przywróciła życiu i doczesności (591).

Przed tym samym chce Szloma uchronić Józefa, dlatego zabiera smukły pantofelek Adeli („Jakże mógłbym cię pozostawić pod władzą tego symbolu! Broń Boże, bym miał to uczynić…”). Wie, że „potworny cynizm” tego przedmiotu zamieni mu świat w erotyczną garderobę. Ale Józef chce znaleźć się we władzy przedmiotu swego pożądania. Nie tylko on. W projekcie duchowej „autobiografii” tak bohatera opowiadań, jak i ich autora, „idylla własnego ja” znajduje swoją erotyczną realizację, w zgodzie z mechanizmem przeniesienia właśnie.

Schulz w swojej korespondencji z Romaną Halpernową przedstawia się chętnie jako ofiara życia domowo-rodzinnego: uskarża się na ciasnotę dwóch pokoi, w których mieszka wraz z siostrą, kuzynką oraz siostrzeńcem, pozostającymi na jego utrzymaniu, na „robactwo pospolitych trosk”, na nękające go depresje i na udrękę jaką jest belferka.[31] Prosi, by przyjaciółka pomogła mu wyrwać się z Drohobycza.

> Znalazłem miejsce z listu Ryszarda Wagnera, pod którym mógłbym się podpisać (*Si parva cum magnis…*). List brzmi: „Właściwie zaprzęgam się w jarzmo pracy, za każdym razem, z rozpaczą: gdy dokonam tego, i gdy znów muszę prowadzić to życie pełne znoju i niewypowiedzianych trudów, gdy zanurzam się w świat fantazji, ażeby tam odszkodować się za wyrzeczenia w tym świecie – to żądam, żeby mi w tym dopomożono. Nie mogę wtedy żyć jak pies, spać na słomie i pić mdły

---

[31] Schulz jest rozczarowany swoim, nieudanym, wyborem drogi zawodowej. Z licznych jego skarg warto zacytować ustęp z listu do Wacława Czarskiego, z przełomu 1934 i 1935 roku, bo, pokazuje, że i w tym względzie kierowała nim właściwa dla *pastoral of self* chęć znalezienia ustronnego azylu: „Nie wiem, czy długo jeszcze wytrzymam tę mordęgę. Nie jest to szkoła z dawnych czasów, ta prawdziwa idylla wśród zawodów – prawie że uboczne zajęcie, skromnie trzymające się na tle życia. Odkąd porosła w pierze, rozzuchwaliła się bezwstydnie, stała się wymagająca, ma coraz wyraźniej pretensje do wypełnienia sobą życia człowieka. Nie znosi konkurencji. Dawno straciła tę piękną skromność, która ją predestynowała na zawód zarobkowy ludzi posiadających jakąś misję, jakieś zadanie wzniosłe, a nieintratne” (B. Schulz, *Księga listów*, zebr. i oprac. J. Ficowski, Pogranicze, Sejny, 2003, s. 93).

odwar: muszę wtedy czuć się podniesionym na duchu, muszę czuć się zewsząd potwierdzonym i zaspokojonym – jeśli ma mi się udać to nadludzko ciężkie dzieło stworzenia, nie istniejącego świata… (607).

Zdaje mi się że świat, życie jest dla mnie ważne jedynie jako materiał twórczości. Z chwilą, gdy nie mogę życia ustylizować twórczo – staje się ono dla mnie albo straszne i niebezpieczne, albo zabijająco - jałowe. Utrzymać w sobie ciekawość, podnietę twórczą, oprzeć się procesowi wyjałowienia, nudy – oto najważniejsze dla mnie i najpilniejsze zadanie. Bez tego pieprzu życia popadam w letarg śmierci – za życia. Sztuka przyzwyczaiła mnie do swych podniet i ostrych sensacji. Mój system nerwowy ma wybredność i delikatność, która nie dorosła do wymagań życia pozbawionego sankcji sztuki. Obawiam się, że ten rok pracy szkolnej mnie zabije (612).

Raz po raz Schulz w korespondencji uskarża się także na swoją samotność, ale czy w jego „domku", w jego raju i fortecy, było rzeczywiście miejsce dla jeszcze kogoś? Pisze o sobie jako o dłużniku cudzego uczucia, któremu on – niezdolny do miłości („zazdroszczę ludziom, którzy umieją kochać", 604) – sprostać nie potrafi. Idealizuje swój związek z narzeczoną, odrzuca posądzenia przyjaciółki, że mógłby utonąć w banalnej nudzie małżeńskiej egzystencji, choć przyznaje, że jej uwagi w tym względzie „dały mu do myślenia" (593). I zastanawia się, „czy życie we dwoje przełamuje naprawdę samotność". „Czy nie pozostaje się samotnym mimo to?"- zapytuje, choć chyba zna odpowiedź.

Mam ludzką obawę przed samotnością, przed tą jałowizną życia niepotrzebnego i marginesowego [znowu metafora krawędzi – M.Z.], którą chciałem oddać w *Emerycie*. I stąd moja ucieczka w małżeństwo. Zresztą jest to najbliższa mi i droga osoba, dla której znaczę bardzo wiele – czy to nie jest wielka rzecz – znaczyć dla kogoś wszystko?(593).

O czym właściwie dowiadujemy się w tym ostatnim zdaniu? Czy przypadkiem w tym małżeńskim zamiarze motywacją silniejszą aniżeli pragnienie bycia stale razem z ukochaną nie jest miłość własna, ujęta siłą uczuć, ale i wysyłająca sygnał ostrzegawczy: kochany staje się zakładnikiem kochającego? Po co szukać schronienia w małżeństwie, skoro można uciec w świat twórczości, oferujący w tym względzie wiele więcej? I zaraz następne zdanie zdaje się właśnie potwierdzać obecność tego tropu. „Czy czytała Pani moją *Wiosnę* w «Skamandrze» wrześniowym? W październiku pojawi się

druga część tej *Wiosny*, zdaje się lepsza" (593). Czy to pytanie nie stanowi zapowiedzi chęci powtórzenia wzoru, zastępczej erotycznej relacji, jaką Schulz ustanawia ze swoimi przyjaciółkami? Wszak duża część *Sklepów cynamonowych*, jak wiemy, została wedle słów samego Schulza napisana w swoich pierwszych wersjach w korespondencji do Debory Vogel.

Opiekuńcze uczucie kochającej kobiety łagodzi udrękę „braku zaufania do życia", łagodzi nieumiejętność „bezpiecznego spoczywania w swoim losie" (609), ale już małżeńska czy rodzinna idylla stanowi azyl, który niekoniecznie jest światem domorosłego artysty.

W prozie artystycznej Schulza tylko trzykrotnie pojawia się słowo „idylla". O jego pierwszym znaczeniu, o „idylli z pudru, kolorowej bibułki i atropiny" (72), idylli świata kobiet, przyjdzie mi napisać za chwilę. Po raz drugi „idylla" pojawia się w opowiadaniu *Noc lipcowa*, właśnie jako sielankowy mikrokosmos matki i dziecka, azyl w świecie, który stanowi *misterium fascinosum et tremendum*:

> Szpara drzwi do przyległego pokoju świeciła złotą struną, dźwięczna i czułą jak sen niemowlęcia, które tam kaprysiło w kołysce. Stamtąd dochodził szczebiot pieszczot, idylla między mamką i dzieckiem, sielanka pierwszej miłości, cierpień i dąsów miłosnych, napierana zewsząd przez demony nocy, które zagęszczały ciemność za oknem, zwabione tą ciepłą iskierką życia, które tam tlało (276).

W opowiadaniu *Księga* świat oszałamiającego fantazjotwórstwa w duchowej biografii bohatera to epoka datująca się przed pojawieniem się matki (i jest to trzecie miejsce, w którym pojawia się słowo „idylla"):

> Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym wielkim wówczas jak świat pokoju. (...) Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwiedziony pieszczotami matki, zapomniałem o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i bez cudów (163).

W opowiadaniu *Ojczyzna* – jak pamiętamy – nad sielanką małżeńskiej codzienności unosi się już widmo gnuśności, nudy i martwoty. Niedoszłe małżeństwo Schulza z Józefiną Szelińską zdaje się właśnie paniczną ucieczką przed perspektywą bliskości i zależności, przed utratą tak potrzebnego do pracy spokoju i – może

przede wszystkim – przed utratą mirażu erotycznej przygody, która – jak to chyba szyfruje w liście do następnej przyjaciółki, Romany Halpernowej – jest ową „trochą pieprzu", „łakomą przyprawą życia", bez której, jak wyznaje w dopisku do listu, „nie potrafi żyć" (598). Jednak przede wszystkim istotne jest to, że dla Schulza wszelka relacja, a zwłaszcza relacja erotyczna okazuje się naznaczona cierpieniem. Pozostaje ono produktywne dopóty pozostaje cierpieniem zadawanym sobie i przez samego siebie, i znajduje się w gestii tego, kto reżyseruje swój imaginacyjny teatr erotyczny. Kiedy jednak wymyka się ono spod władzy reżysera, kiedy erotyka staje się miłością jako formą rzeczywiście spełnionej zależności, cierpienie okazuje się przeszkodą dla fantazjotwórstwa:

> W tym Pani się myli – pisze do Halpernowej – gdy Pani sądzi, że do tworzenia potrzebne jest cierpienie. To jest stary, utarty schemat – może czasem słuszny – ale w moim przypadku nie. Ja potrzebuję dobrej ciszy, trochę tajnej, pożywnej radości, kontemplatywnego łakomstwa na ciszę, na pogodę. Nie umiem cierpieć. Cierpienie mnie nie potęguje. A może się mylę (598).

Pisanie pozostaje dla Schulza przymierzem z radosną ciszą, ale jego warunkiem jest to, że może on swobodnie delektować się możliwością przekroczenia progu prowadzącego z owej krainy pogody do aksamitnego więzienia. Raz jeszcze zaznacza się władczo metafora krawędzi: cel może zostać osiągnięty jedynie wtedy, gdy rysuje się możliwość przekroczenia go, stałego przebywania pomiędzy tym, co stymuluje do twórczości, a tym, co stanowi przestrzeń, w której pragnienie znajduje namiastki swej realizacji.

Jakkolwiek – jak pisze jego biograf, Jerzy Ficowski – „to nie on odstąpił od małżeńskich zamiarów i zerwał zaręczyny, ale ona, Juna, ta, która za ten krok gotowa była zapłacić najwyższą cenę [ostateczne zerwanie nastąpiła po jej nieudanej próbie samobójczej w styczniu 1937 roku – M.Z.] – jednak w istocie to Bruno był burzycielem ich wspólnej przyszłości, ona zaś «tylko» dopomogła dręczonemu niemożnością podjęcia decyzji, wyręczyła w najtrudniejszym rozstrzygnięciu".[32] Ficowski cytuje też list Schulza do Zenona Waśniewskiego z 2 czerwca 1937 roku:

---

[32] J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Pogranicze, 2002, s. 328.

> Jestem właśnie po ostatecznym zerwaniu z narzeczoną. Moja znajomość z nią była pasmem cierpień i ciężkich chwil. W końcu odczuwam ulgę, że zerwała ze mną ostatecznie.[33]

Schulz skarży się w listach do przyjaciół, że przeżywa „ciężkie chwile", ale inscenizuje potencjalne romanse korespondencyjnie. Jeszcze zanim rozpadnie się jego związek z Szelińską, w liście do Romany Halpern napisze: „Kiedyś Pani pisała mi o swojej samotności – było mi bardzo Pani żal – żałowałem, że nie jestem wolny. Niech się Pani nie śmieje" (596). Ale w liście z 24 lipca 1937 wymawia się od spotkania, tłumacząc to swoją „ograniczoną ruchomością, z powodu braku pieniędzy" (604), a w liście z 3 sierpnia robi wiele, by zniechęcić adresatkę ponawiającą zaproszenie do Warszawy. Do spotkania jednak dochodzi i w liście z 16 sierpnia Schulz dziękuje za „tych kilka dni, które spędziliśmy razem", choć wyraża obawę, że „rozczarował" swoją warszawską znajomą. W kolejnym liście, skarżąc się na nudę swej egzystencji, dorzuca, niby to żartem (ale przecież znając i jego życie, i jego dzieło wnosić możemy, że pod żartem czai się jakieś wielkie serio):

> Może wziąć jako przeciwwagę tego przygniatającego walca szkoły – rozpustę. Przychodziło już mi to już na myśl. Ale to mnie zbyt nerwowo wstrząsa i wyczerpuje – w tak trudnych i niebezpiecznych warunkach, jakie tu mam – małe miasto – nauczyciel (612).

Zaznacza, że chętnie będzie jej gościem w nowo wynajętym przez nią mieszkaniu warszawskim. Ale w kolejnych listach usprawiedliwia się, że podczas swoich wizyt w Warszawie znajduje dla niej za mało czasu, zaniedbuje ją, nie odwiedza. Ten sam schemat odkrywamy w korespondencji do Anny Płockier-Zwillich, której w liście z 19 czerwca 1941 roku Schulz pisze, że jest ona „sylfem, który zabłąkał się w mój ogród", i którą przekonuje o pokładach drzemiącego w niej „wspaniałego demonizmu". Również o tym, że choć „komunikuje się z przepaścią", to przecież pozostaje „niewinna, cokolwiek uczyni". „Dlatego nie powinna Pani mieć żadnych skrupułów" – zaznacza. Bowiem „nie podpada pod kategorie moral-

[33] B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Pogranicze, Sjeny, 2003, s. 85 (I wyd. 1975 – znalazły się tam listy, których nie było w tomie *Proza*, a w drugim wydaniu z kolei pojawiły się jeszcze inne listy).

ne", „porusza się lekko i lunatycznie" na tej „krawędzi", której on sam „unika w sobie z trwogą i lękiem" (667). Dodajmy, że to uzwyczajnienie samego siebie jako jeszcze jeden ze sposobów na bycie przeciwko sobie to stała praktyka: w jednym z listów do Romany Halpern Schulz kwalifikuje narcyzm (jak potem demonizm) jako coś, co jemu pozostanie „obce, a przeto pociągające i utęsknione" (602). Narcyzm, a właściwie „narcysyzm" – jak pisze z francuska – jest czymś, co przysługuje kobietom: „Jest to własność, która mnie zawsze fascynuje w kobiecie, jako wyraz jej zasadniczej inności, nieosiągalnej dla mnie harmonii i zgody na siebie" (602). Zatem inność, bycie w zgodzie ze sobą jako „wyraz narcyzmu" jemu niedostępnego, ale może dostępnego wielkim artystom (do których on sam, oczywiście, nie śmie się zaliczać)? Na takie pojmowanie narcyzmu wskazuje nazwanie go w następnym zdaniu listu „metafizycznym przywilejem". Skądinąd, właśnie świat poetycki uwielbianego Rilkego Schulz definiuje w liście do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku zdaniem: „Narcysyzm *(sic!)*, samotność, zamknięcie w szklanej bani".[34]

Do tej sprawy przyjdzie jeszcze powrócić. Tymczasem dodajmy, że we wspomnianym liście do Płockier Schulz pisze w zakończeniu:

> Niech Pani przyjedzie, bezpieczna i niezagrożona jak zawsze i niech mnie Pani nie oszczędza. Aprobuję Panią na wszelki wypadek, we wszystkich metamorfozach. Jeżeli jest pani Cyrcą, to ja jestem Ulissesem i znam ziele, które czar Pani uczyni bezsilnym. A może się tylko chełpię, może prowokuję.

Schulz stale ją do siebie zaprasza, ale i stale się tłumaczy, dlaczego się rozminęli, dlaczego nie „zastała go samego", dlaczego nie przyjechał, dlaczego nie może przyjechać etc.

Czego byśmy się dowiedzieli, gdyby ocalały listy do jego pierwszej narzeczonej Debory Vogel, do Zofii Nałkowskiej, do Eggi van Haardt? Można by rzec, że Schulz w kontaktach ze wszystkimi tymi pięknymi i mądrymi kobietami spełnia się w dyskretnych erotycznych inscenizacjach, ale unika zbliżeń. Oczywiście, by tak postępować, nie trzeba być masochistą, wystarczy chorobliwa nieśmiałość, a na tej Schulzowi nigdy nie zbywało. Ale jeśli nieśmia-

[34] B. Schulz, *Księga listów*, s. 34.

łość była tu symptomem mechanizmu bardziej złożonego? Wiele do myślenia daje informacja, jaką znajdujemy w wspomnianym liście do Stefana Szumana, gdzie Schulz relacjonuje swój „najistotniejszy i najgłębszy sen sen" z siódmego roku życia – jak podkreśla „sen antycypujący mój los":

> Śni mi się, że jestem w lesie, noc, ciemno, odcinam sobie penis, robię jamkę w ziemi i zakopuję go. To jest niejako antecedens, partia snu bez intonacji uczuciowej. Następuje właściwy sen: opamiętuję się, uświadamiam sobie potworność, straszliwość grzechu popełnionego. Nie chcę wierzyć, żem go naprawdę popełnił, i wciąż konstatuję z rozpaczą, że tak jest, żem co uczynił, jest nieodwołalne. Jestem jak gdyby już poza czasem, w obliczu wieczności, która dla mnie nie będzie już niczym innym, jak straszną świadomością winy, uczuciem niepowetowanej straty przez całą wieczność. Jestem na wieki potępiony i wygląda na to, że zamknięto mnie w egzemplarycznie szklanym słoju, z którego już nigdy nie wyjdę. Tego uczucia męki nieskończonej, wieczności potępienia – nigdy nie zapomnę. Jak wytłumaczyć w tym wieku ten ładunek symboliczny, tę potencjalność znaczeniową tego snu, której dotychczas nie zdołałem wyczerpać?

Nie wiemy, jaką interpretację snu podsuwał profesor Stefan Szuman. Tomasz Olchanowski, autor psychoanalitycznego studium o micie ojca w prozie Schulza, komentując ten cytat, upatruje jego źródło w „lęku kastracyjnym, świadczącym o nierozwiązanych konfliktach okresu edypalnego": „preedypalna matka jest istotą hermafrodyczną, domaga się od syna jego fallusa symbolizującego moc twórczą"[35] . Pierwszym obrazem w opowiadaniu *Genialna epoka* i zarazem pierwszym zdarzeniem przywołującym nas do rzeczywistości jest obraz matczynej troskliwej, choć zarazem bezradnej obecności:

> Moja matka przybiegła przerażona i objęła mój krzyk ramionami, chcąc go nakryć jak pożar i stłumić w fałdach swej miłości. Zamknęła mi usta ustami i krzyczała wraz z ze mną (178).

W opowiadaniu ta matczyna interwencja jest bezwiedną próbą pacyfikacji twórczego entuzjazmu dziecka. W późniejszej biografii eksplozje macierzyńskich uczuć mogą mieć swoją ciemną stronę.

[35] Tomasz Olanowski w pracy *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, wyd. Trans Humana, Białystok 2001, s. 73 i 76.

Ciekawe świadectwo pod tym względem daje Józef Nacht (Józef Prutkowski), w zapisie swojej rozmowy z pisarzem. Schulz miał mu rzekomo powiedzieć: „Już we wczesnej młodości łapałem siebie na strasznych myślach, że chciałbym, aby matka umarła i abym miał macochę. I mówiłem sobie: Boże! Jak to możliwe pragnąć czegoś podobnego, ale nie potrafiłem myśli tych odeprzeć. Bolesną rozkosz sprawiał mi triumf kobiety”.[36] Wywiad zrobiony przez Nachta – trudno wnosić, na ile pozostaje rzetelnym zapisem – zdaje się poświadczać rzecz w końcu oczywistą, a mianowicie to, iż związki między konstruującym swój mit rodzinny autorem a rodzicami mogły być bardziej złożone, aniżeli można wyczytać to z samych tekstów Schulzowskich opowiadań. Ale informacją istotną w zapisie snu z listu do Szumana jest chyba przyznanie się do lęku przed ojcem. Lęk kastracyjny ma związek z ojcem, jako że jego źródłem jest zakaz kazirodztwa. Ma jemu zapobiec i jest zapowiedzią kary za nie. Ale – jak pisze Deleuze – możliwe jest inne jego odczytanie: „gdy odniesiony do matki i związany z jej obrazem, ma funkcję przeciwną, uświadamia kazirodztwo jako możliwe i popycha do niego, a nawet stanowi warunek kazirodztwa. Staje się ono czymś oswojonym, jako możliwość swoich narodzin w roli alternatywnej, która unieważnia rolę ojca”.[37]

Można powiedzieć, że praca tamtego snu trwa u Schulza nieprzerwanie: w relacjach z kobietami Schulz inscenizuje z góry swoje fiasko, podobnie zresztą jak jego narrator i zarazem bohater. Pod tym względem swoiście instruktażowe zdaje się tu opowiadanie *Wiosna*, a w każdym razie zbiegają się w nim wszystkie interesujące nas tropy. Opowiadanie to można czytać jako studium paranoi, dziennik odkryć szalonego tropiciela i konstruktora sensu (do tego sprowadza się w ostateczności jego, jak ją określa, „najświętsza misja”), i zarazem jako masochistyczny, narcystyczny mit erotyczny, a właściwie autoerotyczny.[38] Józef N. snuje swoje sny o potę-

---

[36] J. Nacht, *Wywiad drastyczny. Rozmowa z Brunonem Schulzem*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77 (31.01.1937). Cyt. za: E. Prokop-Janiec, *Schulz a galicyjski tygiel kultur*, s. 106.

[37] G. Deleuze, *Masochism. Coldness and Cruelty*, Zone Books, New York 1991, s. 93.

[38] Na sadomasochizm jako na klucz interpretacyjny do twórczości Schulza (jeśli nie liczyć zapomnianego Józefa Nachta) wskazał pierwszy Artur Sandauer

dze – pada porównanie z Aleksandrem Wielkim – delektuje się rozmyślaniem o swoich „nieograniczonych możliwościach”.[39] Dopowiedzmy: ta gigantomania jest – i okaże się – znacząca. Ma swoje miejsce w rozwiązywaniu kompleksu edypalnego (ten zabieg stanowi kulisy tekstu opowiadania). Jak powiada Freud w rozprawie *Totem i tabu*, super-ego konstytuuje się na obecności znakomitego umarłego, stanowi rodzaj muzeum, a właściwie cmentarza, na którym możemy pochować porzucone obiekty swoich uczuć, i na którym króluje pomnik zinternalizowanego w nas ojca, symbolizującego Prawo.

Opowiadanie Schulza zdaje się opowiadaniem o dorastaniu do własnej potęgi i emancypacji spod władzy ojca. Odkrywanie sensu jest zadaniem mistagoga, nadawanie sensu jest przywilejem prawodawcy. Jaką realizację owe zwycięskie czynności znajdują w opowiadaniu? Józef skrycie adoruje kilkunastoletnią Biankę, „infantkę”, porwaną księżniczkę, przetrzymywaną *incognito* w ustronnej willi, w areszcie domowym. Oddaje się jej „do dyspozycji, bez granic i niepodzielnie”. Niemal od pierwszej chwili staje się ona dla niego obiektem idolatrii: „Myślę, że dotknięcie jej dłoni musi prze-

---

w szkicu *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 31 (przedrukowywanym potem wielokrotnie jako wstęp do wielu wydań tekstów Schulza, w tym francuskiego z roku 1961). Równie definiująca była charakterystyka Schulza dana przez Witolda Gombrowicza (do której pisania przystąpił po ukazaniu się właśnie owego francuskiego wydania): „Bruno był człowiekiem, który wypierał się siebie. (...) On chciał zagłady (...). On urodził się na niewolnika. (...) On chciał poniżenia. (...) I on był masochistą – nieustannym, nieposkromionym – to się czuło w nim bez przerwy. (...) Bruno nie przyznawał sobie prawa do egzystencji i szukał własnego unicestwienia – nie żeby marzył o samobójstwie, on tylko dążył do niebytu całym sobą (to go czyniło po heideggerowsku wrażliwym na byt). (...) Możliwe, że jego masochizm miał też inne oblicza – nie wiem – ale na pewno był hołdem złożonym tratującym go siłom bytu. (...) Tak, właściwa masochizmowi dialektyka bólu i rozkoszy (charakterystyczna i dla sztuki), a bardziej jeszcze pragnienie autodestrukcji, wiele tutaj mogą wyjaśnić”. „Cóż się dzieje gdy mnich biczujący się z zapałem przed świętym obrazem, poczuje naraz, że bicz przestał być narzędziem tortury, stał się narzędziem rozkoszy? (...) Oto kłopoty kogoś, komu bicz smakuje!” (*Dzienniki (1961–1966)*, Instytut Literacki, Paryż 1971, s. 12-13).

[39] Por s. 205. Charakterystyczne, że jednocześnie uznaje się za kogoś bardziej kompetentnego w tych podbojach: Aleksander Wielki, „jako człowiek czynu, czyli płytkiego ducha”, wziął boskie wskazówki „zbyt dosłownie”, czytamy.

kraczać wszystko wyobrażone". Musi być „aż bolesne od skupionej świętości kontaktu" (223). Bianka to *La belle dame sans merci*. Józef roi sobie, że stanie się jej wybawicielem. Mieni się jej opiekunem i rycerzem, organizuje awanturniczą eskapadę w celu jej uwolnienia. Ponosi fiasko: Bianka opuszcza miasteczko wraz z Rudolfem, jego pomocnikiem w dziele, które on sam przedsięwziął. Ale nie tylko się z tym godzi. Więcej, Józef konstruuje uzasadnienie tego stanu rzeczy, potępia siebie jako bankruta idei, która go przerosła, jako nieprawego uzurpatora, roszczącego sobie prawo do „wykładu pisma, tłumaczenia woli boskiej", składa rezygnację, „abdykuje na całej linii", odstępuje Biankę Rudolfowi: „Do ciebie, Rudolfie należy utulić ból Bianki". „Niech żyją szczęśliwi nowożeńcy, Rudolf i Bianka!" (268) – wznosi pożegnalny okrzyk. Szczęśliwa para, usadowiona w dyliżansie, wraz z towarzyszącym jej orszakiem, rusza do rzecznej przystani (gdzie od wielu już dni czekał mały parowiec z wygaszonymi światłami). Wyruszają w podróż – niczym w podróż na Cyterę.

Na Cyterze to tytuł jednej z grafik z *Xięgi bałwochwalczej* – dopowiedzmy, że jednej z bardzo wielu, w których masochistyczna wyobraźnia młodego Schulza dochodzi do głosu otwarcie, w całej swojej świetności i w całej swojej determinacji. Młoda wydekoltowana kobieta w wytwornej toalecie i z pejczem w ręku, zstępując z powozu, stawia stopę na karku jednego z dwóch klęczących i korzących się w niskim pokłonie mężczyzn. Patrzy wyniośle w górę, nie zwracając uwagi na tych, którzy składają jej hołd, ani na trzy zaprzężone do powozu nagie postaci. Jeden mężczyzn, z szelkami uprzęży i pochylony ku ziemi, zdaje się usuwać cierń z bosej stopy, drugi kuli się w trwożnej czci rzucając ukradkowe spojrzenie w stronę wysiadającej, twarz trzeciego wykrzywiona jest grymasem erotycznego spazmu. Ta twarz przypomina twarz samego artysty (jest niemal regułą, że twarz mężczyzny lub któraś z męskich fizjonomii na grafikach nosi zwykle rysy autora). Nocna sceneria, malujące się na twarzach mężczyzn udręka i ekstaza kierują naszą myśl ku wyczekiwanej erotycznej rozkoszy (jej odwlekanie, trwanie w oczekiwaniu, jest właśnie kondycją masochisty[40]).

[40] G. Deleuze, *Masochism. Coldness and Cruelty*, *op. cit.*, s. 70 i n.

To znamienne, że rozwiązły świat ulicy Krokodyli pozostaje światem niespełnień: jest fantasmagorią, która jedynie kusi nadzieją spełnienia zakazanej przyjemności:

> Powiedzmy bez ogródek: fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic w nie dobiega swojego definitivum, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. (...) Cała ona nie jest niczym innym, jak fermentacją pragnień przedwcześnie wybujałą i dlatego bezsilną i pustą. (...) Nigdzie jak tu nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bewładni rozkosznym struchleniem ziszczenia. Lecz na tym się też kończy (131).

Gorzej jednak, że ze świata „dzielnicy krokodyli" tak blisko jest do świata „genialnej epoki".[41] Tak blisko, że są one właściwie jednym i tym samym: „bujaniem na falach nieskończonej frazeologii" (395) – by posłużyć się tu cytatem niczym wytrychem. Świat genialnej epoki jest nie mniej przeżarty przez niespełnienie, aniżeli świat ulicy Krokodyli. „Nigdy jej naprawdę nie było" (565) – napisze w liście do Juliana Tuwima. Schulz nie tylko swoje postaci poddawał torturze deziluzji. Lubował się również w aplikowaniu tej tortury samemu sobie. Rozkosz w świecie Schulzowskim zawsze pozostanie niedoszłą rozkoszą. Nie tylko. Także nienazwaną. Jak pamiętamy, możliwe jest tylko „zdrętwienie nienazwanej rozkoszy" (214). Niczym grymas na twarzy zaprzężonego do powozu bogini–kusicielki. „Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna" (290). Owo stwierdzenie z opisu wymykającej się opisowi jesieni to nie westchnienie skargi – to postulat! Owo odwlekanie spełnienia – jak zauważyli badacze – jest mechanizmem czynnym na wszystkich piętrach Schulzowskiej wyobraźni.[42]

---

[41] Dorota Głowacka pisze, że i mityczny matecznik u Schulza jest przeżarty *simulacrum*: „Transcendentne.obszary w opowiadaniach Schulza, «regiony wielkiej herezji», to symulowana przestrzeń ekstazy artystycznej twórczości". Por. D. Głowacka, *Wzniosła tandeta i simulacrum*, „Teksty Drugie" 1996, nr 2/3, s. 91.

[42] Wiosny nie da się opowiedzieć, Bianka zawsze pozostanie tajemnicą: „schulzowskie esencje to zmienne maski pożądania. A skoro tak, to odwleczenie ostatecznego Sensu stanowić musi figurę erotycznego niespełnienia" – pisze Michał Paweł Markowski w szkicu *Wiosna: między retoryką a erotyką*, w: *Czyta-*

Masochistyczne imaginarium Schulzowskie stale obecne w grafikach, w których triumfujące i wyniośle obojętne kobiety pozwalają się adorować przez oddających im hołdy skarlałych i pokracznych mężczyzn, w *Wiośnie* ma swoją ekspozyturę, choć bardziej dyskretną. W nocnej scenie w sypialni (sypialnia, buduar to częsta sceneria jego grafik i rysunków) Bianka, „wśród ogromnych poduszek", pod „wielką lampą z różowym abażurem", kokietująca rzekomymi defektami swej urody (tylko po to, by za chwilę jej piękność widziana „przez medium oddalenia stała się bolesna, nie do zniesienia i ponad wszelką miarę"), jawi się jako zimna, cyniczna, nieosiągalna i świadoma swej władzy. „Pełna kaprysów, przekory i nieobliczalności" od niechcenia słucha relacji Józefa i niedbale podpisuje podsuwane jej papiery:

> Z nabrzmiałymi ustami, podłożywszy blade ramię pod głowę, odwleka swoją decyzję i daje mi czekać. Albo odwraca się plecami do mnie, zatyka sobie uszy rękami, głucha na moje prośby i perswazje. Nagle, bez słowa jednym wstrząśnięciem nóżki pod kołdrą strąca wszystkie papiery na ziemię i patrzy przez ramię z wysokości swych poduszek rozszerzonymi zagadkowo oczyma, jak nisko schylony zbieram je gorliwie z ziemi (257).

Kusicielka ze swej dominacji czyni narzędzie odraczanej rozkoszy, zadaje cierpienie, które zaowocuje gratyfikacją. „Wijąc się jak jaszczurka pod kołdrą", namawia do upadku: „insynuuje mi zdradę mej najświętszej misji" – zwierza się w słodkiej zgrozie nasz bohater. Chce jego, kapłana świętej sprawy, sprowadzić do roli manekina, erotycznej maszyny: „Uczyń to – szepcze natarczywie – uczyń to. Staniesz się jednym z nich, z tych czarnych Murzynów..." (258). Jako czytelnicy Deleuze'a dodajmy, że – jak na sadystyczną *dominatrix* przystało – Bianka jest typem androgynicznym.[43]

Manifestacje dominacji, wyczekiwana i aplikowana kara, usuwają podminowujący masochistyczne *ego* niepokój i umożliwiają

---

nie Schulza, s. 289. Podobnie W. Panas, kiedy uzasadnia nigdy nie kończące się wyczekiwanie na przyjście Mesjasza – por. *Bruno od Mesjasza*, s. 55 i n.

[43] „– Czy pamiętasz Lonkę, córkę Antoni praczki, z którą bawiłeś się będąc mały? (...) To byłam ja – rzekła chichocząc – tylko że byłam jeszcze wówczas chłopcem. Czy podobałam ci się wtedy?" (258). Deleuze w swoim studium stanowczo sprzeciwia się symetrycznemu traktowaniu sadyzmu i masochizmu.

przeżycie rozkoszy. „To nie poczucie winy – zaznacza Deleuze – buduje masochistyczną świadomość, ale pragnienie bycia karanym, chęć rozładowania poczucia winy i uczynienie seksualnego zadośćuczynienia możliwym".[44]

Świat *Wiosny* pełen jest aluzji i odniesień do masochistycznego uniwersum. Jego naczelną figurą jest – jak pisze Gilles Deleuze w swoim studium o dziełach Leopolda von Sacher-Masocha – zdetronizowany i poniżony ojciec.[45] Prawdziwy ojciec, Jakub Schulz – co podkreślają zarówno Jerzy Ficowski, jak i Radosław Kostrzewa[46], „zbliżony introwertycznym temperamentem do swojego młodszego syna – mógł budzić w nim jedynie uczucia afirmatywne". Nie inaczej chyba i Jakub, ojciec z opowiadań, który wprowadza małego Józefa w świat cudowności i przeprowadza inicjację młodego artysty. Ojciec nie musi być tyranem, aby relacja, o której mowa, mogła się wykształcić. Zresztą jego postać nie jest wcale jednoznaczna. Bardziej skomplikowane mogły być również relacje domowe: Jakub Schulz, buchalter z wykształcenia, kupiec–filozof (takiego określenia używa Jerzy Ficowski, relacjonując wspomnienia drohobyczan), prowadził rodzinny sklep bławatny pod szyldem Henriette Schulz (kapitał założycielski pochodził z posagu żony, wywodzącej z zamożnej rodziny handlarzy drewnem i właścicieli miejscowego tartaku). Prowadził sklep nieudolnie, a i chorował przewlekle. Na skutek niepowodzeń handlowych Schulzowie musieli sprzedać reprezentacyjny dom przy rynku i zlikwidować sklep oraz przenieść się na ulicę Bednarską, do domu jednej z córek. Późniejszy autor *Sklepów cynamonowych*, w opinii badaczy silnie związany uczuciowo z ojcem, bardzo przeżył jego śmierć. Jak podaje Kostrzewa, pierwotnie zbiór opowiadań miał zostać zatytułowany *Wspomnienia o ojcu*.[47] Ale podkreślić należy tu z całą

---

[44] G. Deleuze, *op. cit.*, s. 104.

[45] *Ibidem*, s. 60 i n.

[46] Pierwszy w swoich *Regionach wielkiej herezji*, drugi w studium o wizerunkach ojca w prozie Schulza („Pamiętnik Literacki" 1995, z. 4), tu zacytowany jako autor hasła „Ojciec" w *Słowniku schulzowskim* (s. 243). Z tych źródeł, a także z książki Jerzego Jarzębskiego *Bruno Schulz* (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999) czerpię dalsze informacje o rodzinie Schulzów.

[47] W roku 1931, zaraz po śmierci matki, która przeżyła męża o 16 lat, zaprojektował nagrobki rodziców. Por. J. Ficowski, *Regiony…*, s. 123 i n.

mocą: związki między tym, co należało do realności życia rodzinnego, a tym, co znalazło wyraz w literackiej transpozycji, nie są przecież oczywiste i o stopniu zależności trudno wyrokować. Poza tym w masochistycznym uzależnieniu nie chodzi o zemstę na ojcu, ale o uporanie się z jego obecnością we własnej biografii: „Masochista pragnie upokorzyć i poddać torturom zinternalizowaną postać (ojcowskiego) autorytetu, nie Imię Ojca lecz postać obscenicznie upokorzonego ojca, którego podmiot się wstydzi; za pośrednictwem masochistycznego rytuału pragnie wystawić na pośmiewisko «ojca we własnym wnętrzu»”[48].

> Nie ulega wątpliwości – zaznacza Deleuze – że masochista żyje w głębokim poczuciu winy, ale akurat daleki od myśli, że zawinił wobec ojca: to właśnie podobieństwo do ojca, które w sobie odkrywa, jawi się mu jako grzech, który należy odpokutować. Stąd jego wina jest winą na opak: czymś głęboko doświadczanym, a zarazem czymś najgłębiej absurdalnym. (...) W istocie przeżywana jest tak, trudno ją odróżnić od czegoś, co się przeżywa z humorem (...) Właściwy dla kogoś o masochistycznych skłonnościach humor [dlaczego humor – o tym za chwilę – M.Z.] czynny jest w samym natężeniu poczucia winy, nie mniej niż w surowości kary, bo to ojciec jest winny w synu, a nie syn wobec ojca.[49]

Akurat w opowiadaniu *Wiosna* ojciec pojawia się tylko po to, by zniknąć z opowieści. Wprowadza bohatera w świat wiosny i zaraz go porzuca. Figurą ojca staje się Franciszek Józef I – to on jest bezdusznym Demiurgiem tego świata, to jego trzeba obalić, by wyzwolić spętane energie i boskie dzieło stworzenia doprowadzić do końca. To przeciwko niemu podejmuje akcję nasz bohater. Ale i u Schulza ojciec narratora, Jakub, pojawia się wielokrotnie pod postacią demiurga. Zawsze skompromitowanego – przypomnijmy. Bo czym w końcu jest jego śmieszność wynikająca z w konfrontacji z Adelą, tak łatwo go poskramiającą w jego kreatorskich zapędach? Trudno również za heroizację postaci ojca uznać metamorfozy, którym podlega, a zmienia się, jak wiadomo, w wypchane

---

[48] Tak komentuje Slavoj Žižek ustalenia Deleuze'a. Por. S. Žižek *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 152.

[49] G. Deleuze, *op. cit.*, s. 101.

ptaszysko, wielkiego karakona i w końcu w muchę. „Staliśmy skonsternowani, głęboko zawstydzeni tym żałosnym faktem, unikając nawzajem naszych spojrzeń. W głębi serca czuliśmy pewną ulgę, że w chwili krytycznej znalazł jednak wyjście z głębokiego blamażu" (302). Ojciec również jest postacią nie wolną, jak się okazuje w tytułowym opowiadaniu *Sklepów cynamonowych*, od masochistycznych skłonności i fetyszystycznych zachowań.[50]

W masochistycznej psychomachii – wedle Deleuze'a – mamy do czynienia z dwojakiego rodzaju wyparciem. Po pierwsze, z unieważniającym wyparciem ojca usuwanego z symbolicznego porządku. Po drugie, z idealizującym wyparciem matki, utożsamianej z prawem (zastępowanej również innymi kobiecymi postaciami, ale i często zastępowanej obrazem Matki, będącej figuracją Matek chtonicznych – ich obraz, obraz bóstw budzących cześć i grozę, opiekunek matecznika fabuł – i tym samym porządku symbolicznego, pojawia się w *Wiośnie* w części XVII). Tu jednak zaznacza się obecność bolesnego dla ego konfliktu: prawo jest tym, co reprezentuje pożądanie, co pozostaje tożsame z obiektem pożądania i co – podobnie jak ono – pozostaje skryte.

> Kiedy Freud – pisze Deleuze – pokazuje, że w rzeczy samej natura pożądanego obiektu odnosi się do matki, natomiast samo pożądanie i prawo odnosi się do ojca, to nie próbuje tym samym podnieść określoną treść obiektu do rangi prawa – czyni coś dokładnie odwrotnego: pokazuje jak – za sprawą edypalnego rodowodu – prawo z konieczności musi skryć swoją treść, aby oddziaływać jako czysta forma będąca skutkiem odrzucenia zarówno obiektu (matki), jak i ojca będącego tego prawa podmiotem.[51]

Zdaniem Deleuze'a, właśnie maski i przebrania – a więc fetysze, poprzez które prawo (i pożądanie) manifestuje swoją obecność, są źródłem humoru, a nawet komizmu sytuacyjnego. Dlatego – jego zdaniem – Kafka śmiał się, czytając *Proces* przyjaciołom.

---

[50] Tomasz Olchanowski daje liczne przykłady owych sytuacji „degradujących" ojca, z których jedna (epizod z młodym „Ganimedem", pięknym kelnerem Adasiem z opowiadania *Sanatorium pod klepsydrą*) przedstawia go jako również niewolnego od skłonności homoseksualnych. „Wycofuję się z sali pełen niesmaku, niezauważony przez ojca" – zawiadamia nas narrator.

[51] G. Deleuze, *op. cit.*, s. 85.

Tak jak seks jest parodią aktu prokreacyjnego, tak rytuał fetyszysty staje się parodią religijnej adoracji. Może u Schulza w tym właśnie mechanizmie substytucji należy szukać przyczyn obowiązującej w jego świecie zasady panmaskarady rzeczywistości?

Kluczową sprawą pozostaje jednak przeniesienie prawa na matkę i utożsamienie prawa z obrazem matki.[52] Jedynie pod tym warunkiem kara spełnia swoje zadanie: zmienia poczucie winy w poczucie ulgi i triumfu. Dopowiedzmy: matka w owym uniwersum jest upostaciowaniem prawa i autorytetu tożsamego z dostępem do seksualnej rozkoszy, ale nie jest tym, co budzi niepokój.

> Postać złej matki rzeczywiście pojawia się w masochistycznym uniwersum jedynie incydentalnie, centralne miejsce zajmuje dobra matka, to ona jest tym kimś, kto obdarzony jest fallusem, kto wymierza karę i upokarza, a zarazem prostytuuje się. (...) Zajmuje pustą przestrzeń w porządku symbolicznym, jaka zostaje po zdetronizowanym ojcu.[53]

W świecie opowiadań taką figurą fallicznej matki jest oczywiście Adela: strąca ojca z domowego piedestału i anektuje miejsce „słabej" matki narratora. (Jak pamiętamy Schulz napisze: Chciałem, „żeby moja matka umarła, żebym miał macochę", macochę – triumfującą maskę pożądania.)

Józef w opowiadaniach pozostaje w niewolizarówno fantazmatu matki, jak i fantazmatu ojca. Tyle tylko, że w przypadku tej drugiej sytuacji, uwielbienie i podziw dla ojca walczą o lepsze z rozczarowaniem ojcowskim zanikaniem, jego pogrążaniem się w dzi-

---

[52] Olchanowski zwraca uwagę, że w sytuacjach, kiedy Józef N. traci respekt dla ojca, bądź znajduje się w sytuacji zagrożenia albo zagubienia, „przypomina sobie o świecie matki", ratunku szuka „w regresji albo w objęciach preedypalnej matki" (s. 76 i n.). Tak jest – dopowiedzmy – w opowiadaniu *Sanatorium pod klepsydrą*, gdzie – jak się okazuje – nad narratorem tracącym kontakt z ojcem, zirytowanym ojcowskimi „wybrykami" i „błazeństwami", z daleka i dyskretnie czuwa matka (P, 333). Olchanowski podkreśla też, że w psychologii Jungowskiej „zstąpienie do świata podziemi" – co ma miejsce we wspomnianym epizodzie w *Wiośnie* – „symbolizuje wejście do ciała matki – głęboką introwersję i regresję, aż do okresu prenatalnego, do królestwa archetypów", w „gdzie mają początek wszystkie potencjalne możliwości" i gdzie „dokonuje się reintegracja ze światem", odzyskanie „zatopionego introwertycznego *libido*" (s. 67-68).

[53] G. Deleuze, *op. cit.*, s. 108.

wactwach i działaniach wystawiających na szwank ekonomiczny byt rodziny, jego uległością wobec Adeli, wreszcie i z politowaniem dla nałogu nieudolnego naśladownictwa prac prawdziwego Demiurga i fiaska, które tu ponosi, czyniąc cnotę z konieczności – świadomy, że musi zadowolić się formami tandetnej i lichej imitacji. Ojciec jest tu bardziej figurą niespełnionego proroka i artysty-szarlatana aniżeli kimś z grona demiurgicznych tytanów, których obrazem rozpala wyobraźnię małego Józefa.

Raz jeszcze podkreślmy: co nieświadome (dostępne poprzez symbole), nie jest tożsame z tym, co zapisane na sposób literacki (więc istniejące jako fantazmatyczne), a już na pewno nie z tym, co istnieje w porządku tego, co rzeczywiste. Ale powraca! Deleuze przywołuje ustalenia Jacques'a Lacana, wedle którego obiekt oswojony na planie symbolicznym „zmartwychwstaje" w fantasmagoryjnej postaci w „Realnym". Realne/Rzecz, wedle Lacana, to ten aspekt rzeczywistości, który pozostaje poza obszarem symbolicznej interakcji, to „niewyobrażalna Rzecz", „nieludzki partner", „Inny, z którym nie można podjąć dialogu za pośrednictwem bezosobowego symbolicznego Porządku", „niepojęta otchłań radykalnej inności" [54].

Schulz w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza odwołuje się do natrętnie powracającego obrazu z czytanej mu jako ośmiolatkowi przez matkę ballady Goethego *Król Olch* – o „rozstrzygającym" – jak pisze – dla niego znaczeniu, do „obrazu dziecka niesionego przez ojca przez przestrzenie ogromnej nocy".

> Ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przeźroczyste, noc dosięga je w nich i poprzez pieszczoty ojca słyszy ono nieustannie jej straszliwe perswazje. I znękane, pełne fatalizmu odpowiada na indagacje nocy, z tragiczną gotowością, całkiem zaprzedane wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki (680).

Ojciec należy do porządku symbolicznego, jest „oswojony", w tym znaczeniu, że nie jest częścią przestrzeni zagrożenia. Ale nie

---

[54] Por. J. Lacan, *The Psychoses*, w: *The seminar of Jacques Lacan*, t. 3, przekł. ang. R. Grigg, New York 1993. Cyt. za: S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa" 2001, nr 10, s. 102.

chroni przed inwazją ciemnego żywiołu, czyli tego, co wymyka się symbolizacji. A tym jest w istocie noc w balladzie *Król Olch* i w przywołanym po latach obrazie: noc jest lacanowską Rzeczą. Można też iść tu jeszcze – bliskim Schulzowi – Rilkeańskim, a więc orfickim tropem (bliskim też akurat rozumieniu Lacanowskiemu), gdzie noc jest właśnie uosobieniem chaosu, świętą nieokreślonością, miejscem narodzin bogów, ciemnym matecznikiem bytu, a więc chtonicznym *sacrum*[55] . W obliczu nocy ojciec jest bezradny w swej czułej opiekuńczości. Trzeba pamiętać, że ta interpretacja wydobywająca klęskę ojca dokonana została już w dorosłym i dojrzałym życiu, i ewidentnie na potrzeby budowania własnego pisarskiego mitu. Rzecz jednak w tym, że ta historia powraca w powtórzeniu: to, co zostało oswojone w porządku symbolicznym (ojciec), wraca pod postacią „zewu" nocy, radykalnej inności, stanowiącej zagrożenie. Już wcześniej pojawia się ten obraz w tym samym powtórzeniu. Bohater i narrator *Wiosny* (wcześniejszej od napisanego do Witkiewicza listu–manifestu), z pleniących się w jej gąszczu „historii", wywołuje obraz nocnej wędrówki „męża (...) tulącego w fałdach płaszcza dzieciątko" (219) i równie bezradnego wobec żywiołu nocy. W opowiadaniu okazuje się ono dziewczynką: to przeniesienie wspomnianej sytuacji z dzieciństwa. Dziewczynka z jednej z owych „historii" zostanie Bianką? Narrator potem wielokrotnie pisze o naznaczającym Biankę cierpieniu, pragnie dociec przyczyn trapiącego ją smutku. Józef chce być jej opiekunem, chce zastąpić jej ojca, który okazuje się ojcem fałszywym. Ponosi fiasko. Zwycięzcą w tej grze zostaje Demiurg, Franciszek Józef (to klasyczna sytuacja powrotu „wypartego"). Ale przecież bohater odnosi także jakieś zwycięstwo: złowrogi pseudo-ojciec

---

[55] Por. A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, s. 41, a także Walter A. Strauss, *Descent and Return.The Orphic Theme In Modern Literature,* Harvard University Press, Cambridge–Massachussets 1971, s. XVIII i n. Na obecność Rilkeańskich tropów u Schulza wskazuje Anna Czabanowska-Wróbel w szkicu *O obrazie Króla Olch w prozie Schulza* (w: *Czytanie Schulza*, s. 296-305). Zajmując się tym obrazem (i innymi obrazami nocy u Schulza), badaczka wydobywa wspomniany przeze mnie aspekt, zwracając uwagę (za samym Schulzem z listu do Witkiewicza) na „wielość jego znaczeń niemożliwych do wyczerpania", ale nie odwołuje się ani do mitologii orfickiej, ani do Lacana. Podkreśla natomiast, że w „całym dziele Schulza" chodzi o „przekroczenie osoby ojca" i o wyzwolenie się spod jego dominacji.

Bianki zostaje z tej gry wyeliminowany. Wracając do dziecinnego fantazmatu osnutego wokół obrazu z ballady o *Królu Olch* i trzymając się terminologii Lacanowskiej, można więc powiedzieć, że to nie ojciec stanowi w świecie opowiadań *object petit* (czyli wykreowany przez pragnienie obiekt wyobrażeniowy, stanowiący wypełnienie dziury w porządku symbolicznym), lecz matka/kobieta. To ona jest bóstwem i przedmiotem bałwochwalczego kultu, ale i zarazem – jak Bianka – upostaciowaniem tajemnicy i piękna. A piękno u Schulza, choć adorowane w tak wielu postaciach, nigdy nie jest skończenie doskonałe. Pozostaje brzemienne niespełnieniem: kobieta nie może wykroczyć poza „zamknięty krąg skazanej na siebie doskonałości i nie może ulżyć bolesnemu nadmiarowi" (290). Nie stanowi więc przykładem „harmonii i zgody na siebie".

Postacią z masochistycznego uniwersum jest także Rudolf, właściciel markownika. To on zostanie szczęśliwym oblubieńcem – w zastępstwie Józefa. I właśnie ta rola Rudolfa – depozytariusza cudzego, przeniesionego pożądania, określa go w stosunku do bohatera *Wiosny*. Masochista to ktoś, kto potrzebuje fantazmatycznego wsparcia swego pożądania. Znamienna jest jednak – podkreślana także przez Deleuze'a – ambiwalencja postaci pośrednika w pełniących tę rolę postaciach z powieści Sachera-Masocha. Jak pisze Žižek, pośrednik, czyli „ten trzeci", to ktoś, poprzez kogo następuje interwencja porządku symbolicznego, czyniąca obecność Realnego/Rzeczy czymś do zniesienia [56]. W opowiadaniu Schulza to wiosna jest Realnym: wymyka się spod kontroli i wywraca na nice wszelkie próby porządkowania rzeczywistości:

[56] Por. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 169-181. W innym miejscu badacz pisze wyraźniej: „Żadna oś łącząca dwa terminy nie utrzyma się, jeżeli zabraknie trzeciego. Jeżeli zawieszone zostaje funkcjonowanie Wielkiego Innego, przyjazny bliźni i przerażająca Rzecz stają się jednym i tym samym (przypadek Antygony). Jeśli brak bliźniego, do którego mógłbym się odnieść jako partnera, sam symboliczny porządek zmienia się w potworną pasożytującą na mnie Rzecz (przypominającą Boga Daniela Paula Schreubera, który bezpośrednio mnie kontroluje, prześwietlając mnie promieniami *jouissance*). Jeżeli brak Rzeczy – podstawy naszej codziennej regulowanej symbolicznie wymiany z innymi – to znak, że żyjemy w płaskim, aseptycznym świecie habermasowskim, w którym pozbawione namiętności podmioty zredukowane zostały do roli martwych pionków w jednostajnej grze, zwanej komunikacją", *Melancholia i akt etyczny*, s. 102.

> Zarasta wszystko bez wyboru. Plącze sens z bezsensem, wiecznie błaznująca – z głupia frant, bezdennie lekkomyślna. Czyżby i ona była sprzymierzona z Franciszkiem Józefem I, czy złączona jest z nim węzłami wspólnego spisku? Trzeba pamiętać, że każdy łut sensu, wykluwający się w tej wiosnie, zagadywany jest natychmiast przez stokrotną blagę, przez paplający byle co nonsens (265/266).

„Trzeci" jest pośrednikiem między mną a bezosobowym porządkiem symbolicznym (Wielkim Innym, będącym warunkiem istnienia intersubiektywności, czyli symetrycznych relacji międzyludzkich) oraz między mną a Realnym (innością nieoswojoną i nieludzką). Tylko dzięki obecności „trzeciego" Józef może uwielbiać Biankę.

Rudolf mało co rozumie, gotów wszystko zepsuć, ale jest właścicielem markownika, tajnej mapy sensów, bez dostępu do której akcja Józefa może spalić na panewce. Markownik to podręcznik służący do opanowania mętnych żywiołów wiosny. Rudolf jest więc, z jednej strony, zagrożeniem. Jego obecność zaświadcza o możliwości „powrotu ojca" i przerwania misji. Ale z drugiej strony, jest potrzebny. Stanowi *alter ego* Józefa, kogoś, kto będzie wytworem tych wszystkich reżyserskich poczynań. Posiadanie markownika czyni Rudolfa eksponentem porządku symbolicznego, ale jego opór, sprzeciw, ignorancja czynią go chłopcem z wiosny, poplecznikiem chtonicznych żywiołów. Znamienne, że Józef nazywa Rudolfa Kainem: „los mój był losem Abla. Była chwila, kiedy ofiara moja była Bogu i miła, a twój dym szedł dołem, Rudolfie. Ale Kain zawsze zwycięża" (265). Kain jest w świecie powieści Sacher-Masocha ważną postacią. Schulz – co podkreślają jego współcześni – skwapliwy czytelnik i entuzjasta – choć nie bezkrytyczny – Freuda musiał zapewne czytać powieści Sacher-Masocha.[57] „Dziedzictwo Kaina" to brzemię zbrodni ludzkości i nie-

[57] Por. o fascynacji Freudem czytamy w relacji bardzo bliskiego Schulzowi Emila Górskiego, w: *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 72. Młodsi znajomi Schulza brali ilustracje z *Księgi bałwochwalczej* za ilustracje do powieści autora *Wenus w futrze*. Por. relacja Edmunda Lowenthala, *tamże…*, s. 55, choć sam Schulz w cytowanym już wywiadzie Józefa Nachta, miał rzekomo powiedzieć, że „Sacher-Masoch dał tylko prymitywną fotografię samego aktu fizycznego, bez psychologii masochizmu" i że prawdziwa powieść masochistyczna jest jeszcze do napisania.

zbywalnego cierpienia, ale i wrogości/obcości Natury, okrucieństwa chtonicznych Matek – jak to wykłada Deleuze.[58] Kain uprawia rolę, to ukochany syn swojej matki. Abel jest z kolei ulubionym synem Abrahama. Kain – powiada Deleuze – zabija w Ablu swoje podobieństwo do ojca, czyniąc matkę Matką–boginią. Rudolf jako Kain jest więc sojusznikiem w próbie obalenia autorytetu ojca. Tym łatwiej Jósefowi uczynić Rudolfa stroną kontraktu, jaki zawarł z Bianką, przekazać „regencję" (i Biankę) w ręce przyjaciela.

Wszystko to prowadzi nas do konkluzji, że „idylla własnego ja" znalazła u Schulza swoje reprezentacje poprzez masochistyczne *mise-en-scenés*. Można uznać tę konstrukcję „ja" za przykład lacanowskiego „idealnego ja". Według Lacana „idealne ja" jest definiowane porzez sposób, w jaki podmiot projektuje siebie w świat otaczający, dokonując narcystycznej identyfikacji wyobrażeniowej. To, jak powiada Lacan „miejsce, w którym podmiot pragnie usatysfakcjonować siebie w sobie"[59]. Tak jak idylla jest w ostateczności triumfem literackiego autotematyzmu (grą w ujawnianie fikcyjności przedstawienia), tak wyobraźnia masochistyczna jest domeną przede wszystkim narcystycznego erotyzmu, więc autoero-

Warto też przypomnieć, jak charakteryzuje Nacht swoje kompetencje jako rozmówca Schulza–rysownika: „ Znajomość Sacher–Macocha, Jana Jakuba Rousseau, a przede wszystkim moje życie intymne przygotowało mi platformę, z której mogłem patrzeć prosto w istotną treść rysunków, bez stawania na palce" – pisze. Mniejsza o „życie intymne" interlokutora, ale znamienne pozostaje przywołanie Jana Jakuba Rousseau. W końcu z interpretacji jego praktyk fetyszystycznych wysnuł Jacques Derrida swoją teorię suplementacji! (por. J. Derrida, *Of Grammatology*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1967 155 i n.)

[58] G. Deleuze, *op. cit.*, s. 12 i 96. Równie ważną – i opozycyjną figurą – jest tu figura Chrystusa, w powieściach Sachera-Masocha opuszczonego przez boskiego ojca, posłanego na krzyż przez matkę. Być może u Schulza byłaby nią figura Mesjasza. Władysław Panas w eseju *Willa Bianki*, stanowiącym fragment Panasa nieukończonej książki, stawia hipotezę, że to Bianka jest „dziewczęcym Mesjaszem, mesjaszem w sukience" (por. *idem*, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 30). Ów „mesjański wymiar Bianki" jest także przedmiotem jego szkicu *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie" Schulza*, „Midrasz" 2003, nr 3, ale zasadniczą eksplikację miał znaleźć w pisanym przez autora dziele.

[59] J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, London 1977, s. 257 (cyt. za: A. Easthope, *The Unconscious*, Routledge, London 2002, s. 62).

tyzmu – bo spełnia się poprzez fantazje z zawsze odwleczonym ostatecznym udziałem erotycznego partnera. W świecie idylli zasadnicze znaczenie ma umowność przedstawienia, ale w nie mniejszym stopniu umowność jest warunkiem spełnienia masochistycznej fantazji. Zasadnicze znaczenie – jak pisze Deleuze – ma tu kontrakt, zawsze dobrowolny, zawierany między partnerami. Masochista – powiada – to *homo ritualis*.[60] Ale czyż literatura nie jest rytuałem? Czy Schulzowskie pisanie nie jest rytuałem? Ależ jest! – jest próbą budowania „genealogii *kat' exochen*". A kultywowanie w sobie poczucia obcości? Wybór samotności jako losu, czynienie z samoponiżania nie tylko strategii bycia pośród ludźmi (kiedy przeczytamy zachowaną korespondencję Schulza, nie sposób nie dostrzec, że we wszystkich listach Schulz jest uniżająco grzeczny), ale czynienie z niej również czegoś w rodzaju aplikowanej sobie dyscypliny? Wszystko to przypomina wyniosłą dewizę Kafki: „W walce ze światem bądź zawsze po stronie świata". Widzieć lepsze i gorsze i wybierać gorsze. Być raną i sztyletem. Czy można jednocześnie być raną i sztyletem? Czasem czekamy na to, by ktoś zadał nam ból po to, by zaoszczędzić sobie niejednego rozczarowania, a także by mieć poczucie, że wciąż kierujemy swoim losem. Im więcej reżyserii, tym mniej cierpienia.

Schulz jest zatem pisarzem idyllicznym? Tak, choć to niekiedy mroczna idylla, idylla *demoniaque*.

[60] „W masochizmie, kontrakt jest karykaturą kontraktu, wydobywa jego dwuznaczność: kontrakt może afirmować sztuczność wzorów kultury, ich apolliński i męski charakter, przeciwstawiony naturalnym, chtonicznym więziom łączącym nas z matką i kobietą. Sytuacja kontraktu odwzorowuje relację z kobietą, tak jak ona przebiega w systemie patriarchalnym. Kontrakt masochisty odwraca ten stan rzeczy, czyniąc z kobiety partnera do zawarcia kontraktu" (G. Deleuze, *op. cit.*, s. 92-95). Kontrakt zakłada wykluczenie ojca i przenosi na matkę zdolność egzekwowania prawa ojcowskiego. „Poprzez kontrakt, a więc racjonalny, świadomy akt określający warunki i czas trwania eksperymentu, masochista zyskuje dostęp do mitycznego, bezczasowego królestwa, władztwa chtonicznych matek" (s. 65).

Ocean zrozumienia i współczucia

Konwicki sielankopisarzem? Choćby od czasu do czasu albo mimo woli? On sam uznałby pewnie taką kwalifikację za ekstrawagancką. Cóż z tego! Właściwy autorowi *Kalendarza i klepsydry* zmysł przekory i zamiłowanie do pastiszu i literackich gier stanowi dla nas ostrzeżenie, aby nie być zanadto spolegliwym czytelnikiem jego autokomentarzy. Cokolwiek moglibyśmy tam przeczytać, tropy idylliczne w prozie Konwickiego są na swoim miejscu, niczym grzyby w litewskich kołdunach. Jak one, mają swoje przeznaczenie. Inna sprawa, że ich genealogia może być zacierana albo zatarta… W tekście literackim, a już zwłaszcza w tekście takiego majstra jak Konwicki, nigdy nic nie jest przypadkowe, jakkolwiek nasze opinie co do rozmyślnej obecności zastosowanych przez autora środków pisarskich i ich przeznaczenia mogą już być podzielone. W zaprezentowanej tu próbie lektury zależy mi na wydobyciu szczególnie interesującego mnie wątku. Jak zawsze: *cada loco con su tema.*

*

Sieć tropów współtworząca przestrzeń fikcjonalną powieści, wyznacza „drugą scenę", na której – jak powiadają zwolennicy metody psychoanalitycznej – „może wyrazić się sama prawda pragnienia autora", dlatego właśnie prawda ma, według Lacana, „strukturę fikcji".[1] Przestrzeń fikcjonalną, w której często umiej-

---

[1] Por. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana poprzez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Wyd. KR, Warszawa 2003, s. 34. Znamienne, że narrator *Zwierzoczłekoupiora* określa na samym wstępie swoją opowieść mianem „wspomnień": „Ta książka nie jest dla grzecznych dzieci. Grzeczne dzieci nic nie skorzystają z czytania moich wspomnień" – tak się zaczyna ta opowieść.

scawia się narrator i bohater Konwickiego, można uznać – posługując się językiem Lacana – za miejsce wyimaginowane, w którym podmiot próbuje ustanowić „wyobrażeniową" relację ze światem: tym pożądanym i tym utraconym. Owa relacja buduje się poprzez potwierdzający powieściowego bohatera system odniesień zorganizowanych wokół jego „ja": wokół jego ciała i spraw stale animujących umysł. Wydaje się silniejsza niż to, co mieści się jedynie w obszarze osobistego doświadczenia autora i co umożliwia powrót autobiograficznego depozytu pamięci. Mówiąc słowami Arcypoety, ustanawiającego w literaturze polskiej wielką tradycję literackich powrotów – owa „druga scena" dlatego jest „tak swojska, tak własna", że istnieje nie tylko w pamięci jednostkowej, ale i w literackiej, trwa w powtórzeniu literackich tropów i literackich gestów.

Narrator *Kroniki wypadków miłosnych* powiada:

> Znowu byłem tam, gdzie mi dobrze, gdzie zawsze skradam się we śnie, w pamięci, w raptownej tęsknocie. Dobrze jest uciekać przed codziennym trwaniem w jakąś wymyśloną przyszłość, w niespełnione nigdy warianty losu, w odurzenie rozwydrzonej wyobraźni, ale najlepiej jednak pójść znajomą drogą wstecz, wrócić do starego gniazda, wmieszać się między ludzi, którzy nie znają jeszcze swego przeznaczenia, przebrać się w skórę młodości, przeinaczyć wypadki, zanurzyć się w tajemniczym, niepokojącym tunelu przeszłości, nie szukając sensu, logiki, usprawiedliwienia, pragnąc jedynie szybko mijającej chwili ukojenia.[2]

Te powroty w przeszłość najczęściej są powrotami do raju. Świat przedstawiony w idylli jest w każdym przywołaniu jakimś obrazem rajskiej krainy, choć może mieć ona wiele postaci, w zależności od perspektywy wyznaczającej sposób jej umiejscowienia. Sytuowany w czasie jest Złotym Wiekiem ludzkości albo czasem dzieciństwa. W przestrzeni – Edenem, a więc rajskim ogrodem albo „krajem lat dziecinnych". Króluje tam bogini Astrea (dobra i sprawiedliwa dziewica) albo słodkie poczucie ładu istnienia. Opromienia nostalgia.

---

[2] T. Konwicki, *Kronika wypadków miłosnych*, Czytelnik, Warszawa, 1974 s. 239 (dalej w tekście jako K, cyfry oznaczają numer strony).

Nostalgia jest główną doradczynią w meblowaniu i wyposażaniu fikcjonalnej przestrzeni, w której realizuje się pragnienie autora. Przekonanie, iż twórczość literacka ma swoje źródła w uczuciu tęsknoty za minionym czasem i że żywi się poczuciem straty, jest dziś dobrze zadomowione w myśleniu, które tekst Freuda o pracy żałoby oraz estetykę spojrzenia melancholijnego uczyniło kamieniami probierczymi filozofii literackiego przedstawienia. Zgodnie z tym przekonaniem, praca języka polega na poszukiwaniu wyrazu dla tego, co umyka przedstawieniu, dla tego, czego nie ma, co jest już tylko doświadczeniem straty. Gdybyśmy mieli dostęp do tego tu i teraz, po cóż mielibyśmy o tym pisać? Cieszylibyśmy się żywą obecnością. Jak kiedyś nasi pierwsi rodzice w rajskim ogrodzie! Gdyby nasi bliscy nie umierali, gdyby rzeczy nie znikały, gdyby sprawy nie przepadały w zapomnieniu, a nasze emocje zawsze były żywe, gdybyśmy – jak dziecięcy podmiot późnego wiersza Leśmiana, ciągle czuli w sobie i wokół siebie owo „czujne, bezbrzeżne z całych sił – istnienie”[3], po cóż mielibyśmy zajmować się pisaniem jako odtwarzaniem tego, co jest i co było?

Zgodnie z teorią Melanie Klein i Hanny Segal u podłoża aktu twórczego zawsze znajduje się poczucie straty.[4] Segal odwołuje się do wyróżnionej przez Klein „sytuacji depresyjnej”. Właściwa dla kogoś znajdującego się w takiej sytuacji neuroza jest efektem niegdysiejszych bolesnych przeżyć i domaga się przepracowania oraz przezwyciężenia. Chodzi przecież o to, abyśmy nie pozostawali w niewoli kompulsywnych powtórzeń i nie fiksowali się na nich, a w naszym życiu mogli kierować się zasadą rzeczywistości. Idąc tym tropem, Segal uznaje twórczość za odtwarzanie drogiego nam niegdyś i utraconego obiektu, i dalej, za pielęgnację poranionego świata intymnego. Pisanie zatem jest reparacją: ma wymiar terapeutyczny, jest pracą żałoby i sublimacją.

Konwicki idzie szlakiem wytyczonym przez pokolenia literackich mnemomaniaków. Rozciąga pracę żałoby na świat przedstawiony w swoich powieściach i znakomicie radzi sobie w sytuacji

---

[3] B. Leśmian, *Z lat dziecięcych*, w: *idem*, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, „Algo” Toruń 2000, s. 410.

[4] Por. H. Segal, *Marzenie senne, wyobraźnia, sztuka*, tłum. i wstęp. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003.

depresyjnej. „Rozpacz to moje paliwo" – powiada narrator *Małej apokalipsy*. W powieściach i w komentarzach do swoich powieści Konwicki mówi o literaturze jako reparacji.[5] Również jako o nostalgicznym powrocie.

Powroty w przeszłość Konwickiego są najczęściej powrotami do krainy dzieciństwa i młodości. Nawet powroty w przeszłość wojenną – jak to ma miejsce w *Senniku polskim* czy późniejszych *Wschodach i zachodach księżyca* – nie są wolne od wspomnień krainy dzieciństwa. W tym wypadku – spustoszonej i zbrukanej. Jest ona rajem i Doliną Jozafata. To Kolonia Wileńska, albo – jak ją nazywa w swoich powieściach – Dolina. To kraj–obietnica i miejsce różnorakich wtajemniczeń. Okalająca dolinę puszcza wileńska jest ardeńskim lasem i zarazem sanktuarium, ziemią mogił i powstańczych kurhanów. W *Kompleksie polskim* Konwicki nazywa ją „kwiecistą doliną wiecznej zgody i przyjaźni ludzkiej". Pisarz w jednym z wywiadów przyznaje, że wszystkie jego książki mają wspólne miejsce akcji – Kolonię Wileńską – chociaż każda z nich dzieje się gdzie indziej.[6]

Oczywiście, tę geografię w książkach Konwickiego legitymizuje rodzima tradycja literacka. Najsilniej ta romantyczna. Słowacki - z *Godziny myśli*, z obrazem Krzemieńca, powstałym „pod okiem pamięci". I oczywiście Mickiewicz. „Mickiewicz traktował (...) swój dom i lata pacholęce jako model «idylli rodzinnej», a w *Panu Tadeuszu* podniósł go do rangi raju ziemskiego" – pisze Alina Witkowska.[7] Ale równie silnie jest tu obecny założycielski dla romantyków

---

[5] „Opowiadałem tę nieprawdziwą, zmyśloną historię właściwie sobie samemu. Bo chciałem się troszeczkę uwolnić od bólu, strachu złych myśli. Przyjemnie jest uwalniać się i być wolnym" (*Zwierzoczłekoupiór*, CZytelnik, Warszawa, 1973 s. 276). Ten sam schemat odnajdujemy w kończącej *Kronikę wypadków miłosnych* wypowiedzi starego Witolda (jak się okazuje narratora opowieści, wspominającego młodzieńczą miłość), s. 239 i n. To on wypowiada cytowane wcześniej słowa o ukojeniu, jakie niosą powroty.

[6] *„Nigdy nie zaglądam do moich książek". Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Beata Sowińska*, „Życie Warszawy" 1965, nr 111 (podaję za Janem Walcem z jego pracy *Tadeusza Konwickiego opisanie swiata*, IBL PAN, Warszawa, masz 1407, k.61. Jak to niedawno pokazała Judith Arlt, rajska dolina pojawia się nawet w socrealistycznej mini-powieści *Godzina smutku.* Por. J. Arlt, *Mój Konwicki,* Universitas, Kraków 2001, s. 103 i n.

[7] A. Witkowska, *Mickiewicz. Czyn i słowo*, PIW, Warszawa 1972, s. 5.

mit utraconej i porzuconej po niewoli arkadyjskiej ojczyzny, topos o proweniencji wergiliańskiej, silnie obecny u Mickiewicza, który znajomość dzieł autora *Bukolików* wyniósł ze szkoły kowieńskiej.[8] Mickiewicz nie mógł jeszcze przeczytać wszystkich eklog Wergiliusza w tłumaczeniu Kajetana Koźmiana (ale to jemu, a nie Koźmianowi, zauważa dzisiejszy wydawca Koźmiana, współcześni i potomni skłonni byli przyznać prawo mówienia „mój przyjaciel Maro")[9] :

> Nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus In umbra
> formosam resonare doces Amaryllida silvas
> (Ekloga I)
> (My uchodzim z ojczyzny – ty wpośród swobody
> Nadobną Amaryllą brzmieć nauczasz lasy)

W późniejszym o sto lat z okładem przekładzie Zofii Abramowiczówny wyłożone zostało to bardziej przejrzyście:

> Ty, Tytyrze pod cieniem spoczywasz rozłożystego
> Buka, i leśną muzą na wątłej fletni się bawisz:
> My – porzucamy ojczyznę i słodkie niwy rodzinne,
> My wygnańcy z ojczyzny. A ty tu beztrosko imieniem
> Amaryllidy nadobnej rozbudzasz echa leśne

- tak skarży się pasterz pasterzowi. A Kajetan Koźmian w komentarzu do swego przekładu dodaje od siebie:

> Wergiliusz (...) odmalował nam siebie samego i swoje dla ojczyzny uniesienia. Któż z Polaków ich nie zna? Kto lepiej wiedzieć może, czyli jest na świecie co tak drogiego, czyli jest taki kraj pod słońcem, któryby stratę ojczyzny mógł nagrodzić? Czymże były dla nich po rozbiorze ojczyzny te wszystkie kraje, które tylu powabami życia, tak silnym urokiem kunsztów, przemysłu i zbytków mieszkańców całego świata wabią

[8] Por. hasło „Kowieńska szkoła powiatowa" Jarosława Marka Rymkiewicza, w: J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz – Encyklopedia*, s. 243. „Od pierwszego stulecia Cesarstwa aż do czasów Goethego każda nauka literatury łacińskiej zaczynała się od pierwszej eklogi. Każdemu, komu nie znany jest ten krótki utwór, brak jest jednego klucza do literackiej tradycji europejskiej" – pisze R. E. Curtius w swym dziele *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Świat książki, Wyd.Horyzont. Grupa Wydawnicza "Bertelsmann Media", Warszawa, 2001 s. 198.

[9] J. Wójcicki, *op. cit.*, s. 8.

i zachwycają? Oto ziemią tułactwa i dobrowolnego wygnania, po której rozlegał się głos ich rozpaczy, żalu i tęsknoty do rodzinnych zagród, ubogich, skromnych, ale droższych nad wszystko – bo własnych – bo rodzinnych. Cudzoziemcom dziwiącym się naszym lasom, bagnom, nędznym posadom i według prawidła *ibi patria, ubi bene* nie mogącym pojąć naszego dla siedlisk ojczystych przywiązania odpowie Tacyt: „*Quis Germanium peteret informem terris, asperam celo, tristem cultu aspectuque, nono nisi patria sit*".[10]

Czy *Pan Tadeusz* nie jest odpowiedzią na tak postawione pytania i czy nie ma w nim niezrozumiałej – nie tylko dla cudzoziemców, bo także i części rodaków, by wspomnieć Norwida – adoracji owych przywiązań do „siedlisk ojczystych"? To w epilogu do poematu Mickiewicz, zanim wygłosi apologię „kraju lat dziecinnych" i zanim wyrazi życzenie, by jego poemat był czytany jak niegdysiejsze sielanki, napisze:

Chciałem pominąć, ptak małego lotu,
Pominąć strefy ulewy i grzmotu
I szukać tylko cienia i pogody,
Wieki dzieciństwa, domowe zagrody…

Konwicki staje w długim szeregu. Jego bohaterowie a i sam narrator jego powieści również – jak czytamy w *Zwierzoczłekoupiorze* – są uchodźcami: „musieli kiedyś tę dolinę opuścić" (Z, 43). Czy Kolonia Wileńska, mityczna Dolina, nie jest kolejną figurą Soplicowa? Soplicowo żyje w mitycznym *illo tempore,* to świat genologicznej ciągłości, niemal niezmienność, świat taki, jaki istniał, zanim został odczarowany. Ale jako taki istnieje już na krawędzi, w przededniu swojego końca. A ten następuje z wtargnięciem doń wielkiej historii, historii w nowoczesnym już rozumieniu, i – o ironio! – pod postacią wielkiej nadziei, jaką jest wkroczenie wojsk napoleońskich.

Może nie dłużej niż jeden dzień trwać mogła harmonia między Soplicowskim trwaniem w rytmie przyrody a historią jako sekwencją nieodwracalnych zmian. Harmonia, wiadomo, niedoskonała, okupiona obrazą tradycjonalnych uczuć, odstępstwem od dawnego obyczaju, zatratą pamiątek przeszłości. Soplicowo jako miasto na szlaku Wielkiej

[10] Wergiliusz, *Bukoliki*, s. 116.

Armii przestaje pełnić rolę polskiego uniwersum: programowej pochwale dawności wtórują życzliwe głosy przybyszów: odruchy sentymentu, wyrazy kurtuazji. Dla tych przybyszów, ludzi innej formacji kulturowej, powiatowa swojskość jawi się jako egzotyka. Soplicowo, dotąd miejsce, gdzie się mieszka, staje się miejscem, które się zwiedza. Codzienne przedmioty nabierają waloru osobliwości, kolekcji obiektów muzealnych. To właśnie dla tych, którzy Soplicowo zwiedzają, pisał Mickiewicz swoje objaśnienia.[11]

Niczego innego nie robi również Konwicki. Kolonia jest również miejscem *illo tempore*: miejscem, gdzie więzi sąsiedzkie są określone przez rytm życia wspólnoty. „Czy pan wie – zapytuje narrator i bohater *Sennika współczesnego* – że ilekroć chcę sobie wyobrazić życie ludzi osiadłych, ilekroć chcę przejmująco opisać krajobraz, zawsze widzę tę dolinę zapamiętaną w najdrobniejszym fragmencie?”[12] Jest też miejscem równie nierzeczywistym, skansenem i prywatnym muzeum, po którym oprowadza nas narrator (taki jej charakter najsilniej może został uwydatniony w *Zwierzoczłekoupiorze*) i w przedstawieniu, co jest często podkreślane, oglądamy ją niejako *in articulo mortis*, to znaczy w przededniu Wielkiej Zmiany historycznej, która tę przestrzeń unicestwi (z taką sytuacją z kolei mamy do czynienia w *Kronice wypadków miłosnych*).

I w jednym, i drugim wypadku powrót był niemożliwy: nie tylko fizyczny czas i przestrzeń, ale sołdaci strzegący wytyczonych na nowo kordonów granicznych stali na przeszkodzie. To, co nostalgiczne i sielankowe, spotykało się z tym, co polityczne. Tak było w poezji Koźmiana („obywatela lutnisty” – jak w pośmiertnej apoteozie nazwała go Deotyma). Tak było w arcypoemacie Mickiewicza. I tak jest u Konwickiego. I to, co polityczne u Konwickiego (podobnie jak u jego poprzedników), oznacza przestrzeń deprywacji, więc zaprasza do dyskursu reparacyjnego. („Kto mnie, Europejczyka, nie, obywatela świata, kto mnie, esperantystę, agenta obcego mocarstwa Uniwersalności Losów, kto mnie przemienił,

---

[11] Z. Stefanowska, *Pamiętnik domowy w „Panu Tadeuszu”*, w: *Adam Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin 1979, s. 223.

[12] *Sennik współczesny*, Iskry, Warszawa, 1968 s. 145.

jak w złej bajce, w zacietrzewionego, ciemnego, wściekłego Polaczka?" – pyta narrator *Kompleksu polskiego*).

Ale czynna jest tu nie tylko tradycja romantyczna. Równie silnie, jeśli nie silniej, oddziaływuje na autora wzór ustanawiony przez Miłosza w *Dolinie Issy*, którą Konwicki w końcu sfilmował, nadpisując na dziele Miłosza (ku niezadowoleniu tego ostatniego[13]) swoje własne wątki. *Dziura w niebie*, pierwsza powieść, w której pojawia się rozpamiętywana Dolina i Kolonia Wileńska, kończy się jak *Dolina Issy*, sceną wyjazdu bohatera, ostatnim spojrzeniem na Dolinę, czyli młodość, która właśnie minęła. Reparacyjny charakter *Doliny Issy* zawsze był podkreślany przez autora. Jej pisanie określił Miłosz jako zabieg kuracyjny, pisarski egzorcyzm: jak żadna może z jego książek powstała „z wewnętrznej konieczności".[14] I nie inaczej jest z Konwickim. Narrator jego powieści raz po raz daje nam do zrozumienia, że pisze powodowany potrzebą powrotu do samego siebie i że ma to wymiar autoterapeutyczny.[15]

---

13 Cz. Miłosz, *Inne abecadło*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1998s. 153–154.

14 „Jak już gdzie indziej tłumaczyłem [czyli w książkach – rozmowach z Ewą Czarnecką (Renatą Gorczyńską) i Aleksandrem Fiutem – M.Z] powieść była samoleczniczym zabiegiem" – pisze Miłosz, *Inne abecadło*, s. 152-153. Pisałem o tym w posłowiu do powieści Miłosza: jeśli w *Dolinie Issy* jest „silny klucz osobisty", jak autor oświadcza w rozmowie z Aleksandrem Fiutem, to dlatego, że pisanie jej przypominało proces terapeutyczny. Chodziło o to, by powrócić do samego siebie, by znowu móc należeć do siebie, a w tym pomocne były obrazy z powracającej przeszłości. Szło więc o szczególną anamnezę: udręczona dusza powracała do świata, który kontemplowała niegdyś w raju. Tym rajem był świat dzieciństwa. Rajem o czym przyjdzie mi tu jeszcze napisać – wątpliwym, skażonym, rajem na miarę istot narodzonych już po upadku pierwszych rodziców. Niewiele tu z wizji, jaką znajdujemy w cyklu *Świat. Poema naiwne*, w którym rzeczywistość podporządkowana prawu rozumnej konieczności i opromieniona łaską istnieje jako przedmiot wiary w ład świata. Przy interpretacji dzieciństwa powieściowego bohatera narzędzia, jakie wręczają nam święty Augustyn, Baudelaire, Freud albo Georges Bataille, przydają się bardziej niż klucz do rajskiej wizji Traherne'a. Por. Cz. Miłosz, *Dolina Issy*. Lekcja Literatury z Markiem Zaleskim, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 269.

15 „Widzi pan, ja w swoim życiu zatoczyłem wielkie koło i na powrót pewne sprawy stały się dla mnie ważne. Może nawet ważniejsze niż wtedy, kiedy się rodziły. Bo teraz poza anegdotyczną wartością, doszukuję się w nich jakichś większych znaczeń, jakiegoś sensu, który stanowi o porządku naszego bytowania. (...) chcę znaleźć w sobie uspokojenie" Wyd. „Alfa", Warszawa, 1989 (*Kompleks polski*, s. 144).

Od razu dla porządku zaznaczę, że rajska dolina nie jest jedynym tropem idyllicznym, jaki znajdujemy u Konwickiego. W jego prozie spotykamy często schematy fabularne i sytuacje wywodzące się z tej tradycji. Opozycja między czarodziejskim światem Doliny a zdegradowanym centrum, „krainą przezroczystego zniewolenia", czyli Warszawą, odtwarza klasyczną opozycję między wsią i miastem. Występuje w niej – częsty w literaturze sielankowej, a dziś zapoznawany – wątek satyryczny. Jan Walc zwraca uwagę na właściwy dla bohaterów Konwickiego „kult codzienności i zwyczajności". To rzecz właściwa dla sielanki od początku. Nie tylko. „Podstawowym problemem światopoglądowym dyskutowanym przez bohaterów książek Konwickiego – pisze Walc – jest wybór między czynną a bierną postawą wobec życia, ściśle mówiąc, uzasadnienie dokonanego wcześniej – często trochę po omacku – wyboru".[16] *Otium* u Konwickiego – podwileńskie, albo warszawskie, pospólne i biesiadne czy prywatne, ograniczone do wylegiwania się na „nyży" – jest zawsze bardziej atrakcyjne aniżeli *negotium*, równoznaczne z partyzanckim „chodzeniem" albo błąkaniem się po znijaczonej *polis*. Choć partyzanckie „chodzenie" wcale nie jest czymś, co zyskuje ujemną kwalifikację. Przeciwnie: partyzanci Konwickiego to ludzie przebywający w lesie niczym na pastoralnej kwarantannie albo bogowie na wygnaniu, „czyści od brudu, wolni od przeklętej pamięci, uzbrojeni w wiarę".[17]. W *Nic albo nic* jak u Wergiliusza w *Eneidzie* „całą puszczą wstrząsa *numen*, przeszywająca obecność boskości"[18], tak u Konwickiego jest ona miejscem wtajemniczeń i czarów. I przez nią „prowadzi droga do innego świata, jak u Dantego".[19]

Zwierzoczłekoupiór – nazwany przez narratora baśnią, właśnie za sprawą wykorzystania baśniowej cudowności odwołuje się do poetyki rycerskiego i pastoralnego romansu: mamy tam wątek przygodowy i romansowy, dwie heroiny, z których jedna jest czaro-

---

[16] J. Walc, *Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata*, IBL PAN, Warszawa 1975, masz. 1407, k.43 i 36.

[17] *Nic albo nic*, Warszawa 1971, s. 15. Podobnie wcześniej w *Senniku polskim*: „Wyjdziemy stąd czyści, jeżeli wyjdziemy, nie tknięci brudem ani powszedniością, jak młode drzewa" (s. 265).

[18] E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, s. 199.

[19] *Ibidem*.

dziejką, mamy złego maga, z którym stoczyć walkę musi bohater, pojedynki, pogonie i ucieczki, mamy wreszcie cudowność. Z kolei *Kronika wypadków miłosnych* stanowi inkarnację mitu Filemona i Baucis. Następcami legendarnej pary wiernych kochanków są młodzi maturzyści – nic dziwnego: nasz znijaczony i poddany zimnej racjonalizacji świat staje się coraz młodszy, bo młodość stała się fetyszem. W powieści znajdziemy wiele uwag na ten temat[20]. Ale właściwa dla mitu cudowność i wygnani bogowie powracają, mszcząc się za despekt, jaki ich spotkał z naszej strony, gdy wybraliśmy świat zimnej i celowej racjonalności.[21]. *Happy end* jest tylko parodią prawdziwie szczęśliwego zakończenia. W *Dolinie Issy* i w *Zwierzoczłekoupiorze*, i w *Kronice wypadków miłosnych* wkraczamy w obszar pastoralnego mitu. Jedną z cech mitycznego bohatera jest to, że pozostaje on poza dobrem i złem, poza moralnością. Sytuuje się poniekąd poza ludzką wspólnotą, jako że jest pośrednikiem między wspólnotą a bogami, Bogiem albo naturą. Powieściowy bohater Miłosza, Tomasz, jest takim bohaterem z racji tego, że jest dzieckiem. Z kolei jego kompetencje w powieści Konwickiego przejmuje na siebie narrator:

> Nie jestem opisującym ani opisywanym. Jestem bogiem. Bogiem straszliwie okaleczonym przez braci-bogów, albo przez kataklizm, który spadł na wszechświat bogów. (...) jestem tylko wielkim uchem do wysłuchiwania waszych skarg, jestem tylko kolosalną membraną wibrującą od waszych jęków, jestem tylko echem, co przenosi w wieczność wasz ludzki płacz. Może jedynie to stanowi istotę boskości[22].

---

[20] Już we wcześniejszym Z*wierzoczłekoupior*ze czytamy: „Kiedyś Cecylia powiedziała o nich [czyli rodzicach Piotra, bohatera i narratora M.Z.] że są kochającym się małżeństwem. Poczułem wtedy ogromny niesmak i ogromną przykrość. Jak się można kochać, mając lat blisko czterdzieści? Ja osobiście toleruję książki, w których kochająca para ma lat osiemnaście, dziewiętnaście, no najwyżej dwadzieścia. To już góra. Miłość dwudziestosiedmioletniego człowieka jest nieprzyzwoita. O starszych w ogóle nie wspominam. Takie książki wrzucam za tapczan po kilku stronicach" (Z, 35).

[21] Por. Th. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka Oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, PWN, Warszawa, s. 60 i n.

[22] I dalej: „Uczyniono mnie na podobieństwo człowieka i jak toporem odcięto mi boską świadomość, rozumienie początku i końca, wyłupiono mi boskie oczy i widzę tylko małą planetę oraz szaroniebieską nicość, wokół niej, zmiażdżono mi boskie uszy i słyszę tylko płacz narodzin i wycie umierania przypadkowych istnień w tym zaścianku prowincjonalnych galaktyk.

Młodzieńczy bohaterowie na inny jeszcze sposób są postaciami ze świata sielanki. Zasadniczą cechą *pastoral*, jak o tym pisze William Empson, jest niwelowanie różnic między biednymi a bogatymi, czynienie ich postaciami z jednego świata.[23] Witek jest dzieckiem z zubożałej rodziny, Alina córką pułkownika.

Rajska dolina nie jest zatem jedynym tropem, ale tropem najważniejszym, bo w jej przestrzeni zbiegają się charakterystyczne dla idylli motywy. Idylle Teokryta są w tym względzie wzorem kanonicznym dla całej późniejszej literatury. To w nich przedstawione zostały dwa dramaty ludzkiej egzystencji: dramat miłości – tej niespełnionej i niemożliwej, więc nieszczęśliwej, oraz dramat śmierci – często, jak w *Idylli I*, pozostające ze sobą w związku. W sycylijskim raju Teokryta śmierć jest stale obecna. Erwin Panofsky, zajmując się ikonograficznym toposem „Et in Arcadia Ego", zwraca uwagę, że u Teokryta tragedia śmierci i miłości jest rzeczywista, objawia się z otwartą brutalnością, inaczej niż później u Wergiliusza w jego *Eklogach*: „Wergiliusz nie pomija niespełnionej miłości i śmierci, ale pozbawia ją aktualności. Przesuwa tragedię w przyszłość, częściej umieszcza ja w przeszłości i przez to transponuje prawdę w elegijne wspomnienie. To właśnie odkrycie elegijności otworzylo przeszłość jako nowy wymiar i tym samym stało się początkiem długiej linii poezji, której kulminacyjnym punktem była twórczość Thomasa Graya"[24]. Późniejsze realizacje tego toposu, zwłaszcza w malarstwie po Poussinie, zdaniem Panofsky'ego promowały „kontemplacyjne wnikanie w ideę śmiertelności" i „elegijny sentymentalizm", podpowiadały konkurencyjne interpretacje inskrypcji „Et In Arcadia ego": obok wykładni „Nawet ja (śmierć) jestem w Arkadii", znajdujemy elegijne „Ja też żyłem w Arkadii" czy przewrotne rokokowe „Nawet w śmierci może być Arkadia"[25]. Ta ostatnia wykładnia, dopowiedzmy, upowszechniła się w literaturze romantycznej i poromantycznej.

Nie wiem, czy znalazłem się tu sam, czy może również i inni bracia–bogowie ukarani albo dotknięci nieszczęściem kataklizmu, czy oni także nie błąkają się wśród tych ludzi i nie potrafią się rozpoznać, i ze szczątków dochowanej świadomości ułożyć obraz poprzedniego bytowania, przypomnieć drogę powrotu, wymyślić sposób ocalenia" (K, 94 i 99).

[23] W. Empson, *Some versions of pastoral*, s. 21 Pengiun Books, London 1966

[24] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, PIW, Warszawa 1971, s. 327.

I tak, w dolinie z powieści Miłosza, śmierć jest stale obecna, i to pod wieloma postaciami. Jest tam śmierć zwierząt i śmierć ludzi, śmierć wojenna i skrytobójcza, śmierć samobójcza i śmierć naturalna. Śmierć jest czymś, co kłóci się z potokiem bycia, jest zaprzeczeniem zasady tożsamości, która bezgranicznie święci się w codzienności Tomasza: „Jak to możliwe żebym mając ciało, ciepło, dłoń, palce, musiał umrzeć i przestać być ja?" [26] – zapytuje siebie chłopiec. Śmierć jest podobnie jak miłość w procesie dorastania młodego bohatera katalizatorem indywiduacji. W obliczu śmierci babki Tomasz „czuł siebie tak wyraźnie jak nigdy" (s. 191). Śmierć budzi niepokój i grozę. Śmierć „jest straszna" – myśli Tomasz. Spokój dorosłych w obliczu śmierci wydaje mu się „niepojęty" (s. 198). Delektacja śmiercią i makabryczne roztrząsania możliwości bycia pochowanym w letargu, rojenia o gnilnym dole–grobie, korzeniach, które wedrą się do trumny, oplączą szkielet, są wyrazem regresywnego lęku przed anihilacją rodzącej się podmiotowości i tożsamości. Ale też rozpamiętywana śmierć Magdaleny i wizja Małgorzaty leżącej w grobie wyzwala w Tomaszu nieoczekiwanie dla niego samego dreszcz rozkoszy. Sen o zmarłej wywołuje w Tomaszu ekscytujący niepokój.

Śmierć stanowi ostatni z długiej serii *rites-de-passage*, jakie przechodzimy za życia. To w niej spełnia się rytuał Powrotu. „Miodowym zapachem zanosiło się od lip, pszczoły w nich pracowały, czepiając się bajecznych kwiatów. Brońcia Ritter powoli wędrowała samym skrajem czasu" – czytamy w powieści. Umierająca babka Tomasza, Bronisława Dilbinowa, staje się znowu Brońcią, młodą dziewczyną: w obliczu śmierci – zdaje się powiadać narrator – na progu czasu stajemy się znowu dzieckiem. Dzieckiem Boga i wszechświata. Samego narratora śmierć pobudza do zadumy i elegijnego smutku, jak pasterzy na obrazie Poussina.[27]

---

[25] *Ibidem*, s. 333 i n.

[26] *Dolina Issy*, „Oficyna Poetów i Malarzy", London, 1966 s. 54.

[27] Miłosza. Panofsky pisze: „obraz Poussina nie ukazuje już dramatycznego spotkania ze śmiercią, ale kontemplacyjne wnikanie w ideę śmiertelności" (s. 333). Takim kontemplacyjnym wnikaniem w ideę śmiertelności są rozważania narratora powieści Miłosza.

W powieściach Konwickiego śmierć jest również częstym gościem w Dolinie. Co znaczące, miłość i śmierć chodzą w parze. Niespełnialna miłość i równie niespełnialna śmierć.[28] Nigdy nie znajdują swego ostatecznego wyrazu. Pozostają ze sobą w symetrycznej relacji: spełnienie miłości jest równoznaczne ze śmiercią, a przynajmniej zawsze z nią sąsiaduje, i – co istotne – zawsze relacja ta jest trwałym składnikiem topografii „drugiej sceny". W *Kronice wypadków miłosnych* zimno pocałunku Aliny jest zapowiedzią tragicznego końca. Pierwszemu zbliżeniu młodych kochanków wtóruje kościelny dzwon: w kościele stoi „katafalk z trumną bez wieka". Leży w niej stara kobieta, to Alina: „Ja znam ją skądś" – mówi Witek. „Znam ją chyba z przeczucia" (K, 142). „Zachorowałem śmiertelnie pierwszy raz w życiu" – mówi zakochany Witek (K, 161).

Dla bohaterów Konwickiego, jak to zauważyli krytycy, erotyzm jest domeną szczególnego doświadczenia. To w miłosnej pasji odsłania się im się wzór uczestnictwa w utraconym, boskim porządku świata: „nie pomiędzy jednostką a historią, społeczeństwem, lecz pomiędzy dwojgiem ciał szukać trzeba szansy dostrzeżenia całości, szansy epifanii".[29] Ale czy zawsze? I czy pozostaje to czymś więcej niż tylko obietnicą, tęsknotą, szansą właśnie? Witold i Alina, nad rzeką, w miłosnym rytuale samobójczej śmierci stoją w obliczu świadkującego im świata – pięknego, ale – jak zawsze - obojętnego. Ale to śmierć, której wychodzą na

[28] Walc wyróżnia „niespełnialność" jako „generalną cechę miłości bohaterów Konwickiego" (k. 65), podobnie jak śmierć: „W wymyślanych życiorysach Konwickiego śmierć nie ma charakteru ostatecznego, jest jednym z wariantów, po którym następują inne" (k. 58). Walc zwraca również uwagę na paralelizm miłości i śmierci w prozie Konwickiego: „W *Kronice wypadków miłosnych* spełnienie uczucia Witka i Aliny połączone jest z zaplanowanym przez nich wspólnie samobójstwem. Podobną sytuację odnajdujemy również w *Nic albo nic*, gdzie powrót do rodzinnej doliny, akt płciowy i samobójstwo następują niemal równocześnie. Również spełnienie miłości Darka i Elżbiety (-M.Z) kończy się śmiercią bohatera, w *Senniku* zaś zaraz po zdobyciu przez Pawła Justyny mieszkańcy miasteczka dokonują na nim linczu" (k. 65). Nie inaczej jest, dodam, w *Czytadle,* gdzie miłość jest wzniosłą nekrofilią: Wera-Luba, jest fascynacja z dawnych czasów, inkarnacją młodzieńczej miłości z Doliny.

[29] K. Zaleski, *Polskie chucie*, „Teksty" 1974, nr 1, s. 144.

spotkanie, uwzniośla i potęguje ich szczęście, czyni je tak wyjątkowym i zarazem tak ranliwym. Postarzali, schorowani, wystawieni na banalność i czczość oczekiwania na śmierć (to los starego Witka – jak się okazuje narratora całej historii) zmieniliby się w karykaturę pary dawnych kochanków. Dopiero śmierć, a właściwie jej obecność w Arkadii, nadaje rangę szczęściu życia. Jest też kresem wszystkich rzeczy, upostaciowaniem nienazwanego i niedającego się oswoić *mysterium tremendum et fascinans:* może być ono rozumiane jako rodzaj sakramentu, łaski, w myśl porzekadła, wedle którego „ulubieńcy bogów umierają młodo". „Śmierć, a może raczej fatalna choroba na śmierć – pisze Renato Poggioli – nie pozwala – by ją ignorować: dlatego *sub specie mortis* poezja idylliczna kontempluje tajemnicze i wszechwładne moce zagrażające naszej kruchej egzystencji. Dla większości sielankopisarzy Eros i Thanatos zdają się bliźniakami, albo – mówiąc językiem Freuda – poeci zdają się wiedzieć, że zasada przyjemności i zasada śmierci są nierozłączne".[30]

Narrator tej powieści opowiada historię dwojga kochanków tak, jakby opowieść miała go odczarować, uzdrowić, przywrócić życiu i samemu sobie. Jak inaczej, rozumieć desperacko powtarzaną mantrę: „Bo nigdy nikogo nie będę kochał"? (K, s. 97 i n.). Narrator chce podpatrywać kochanków i uczestniczyć w ich dramacie, bo miłość zdaje się afirmacją, życiem w zachwyceniu poza dobrem i złem, życiem w pięknie, którego upostaciowaniem jest obiekt miłości. Ten wzór myślenia nazwać by można hagioerotycznym i szukać dla niego antecedensów w neoplatonizmie i romantycznej idylli.

Ale jest czynny i inny wzór, zaczerpnięty również z wczesnej tradycji idyllicznej i mający potem w tradycji romantycznej równie silną kontynuację, gdzie erotyzm, kiedy przestaje być wyrazem pożądania będącego w służbie naszej witalności i ulega sublimacji, zmienia się w miłość, staje się siłą o znaku przeciwnym, więc destruktywną. W tym wzorze miłość skazuje na szaleństwo, na cierpienie, a żywi się uczuciem braku. Pozostawanie w separacji z obiektem pożądania jest warunkiem koniecznym miłości, a spełnienie

---

[30] R. Poggioli, *The Oaten Flute. Essays on pastoral poetry and Pastoral Ideal*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1975, s. 65.

czymś dla niej niszczycielskim. Ten wzór utrwalony w melancholijnym, narcystycznym trwaniu z utraconym obiektem, niechęć ustanowienia prawdziwej więzi i zarazem niemożność wyrzeczenia się więzi, zdaje się mieć swoje źródło w doświadczeniu miłości jako siły niszczycielskiej, bo wyobcowującej nas ze świata.

> Widziałem cię w mym sadzie – jeszcze byłaś mała –
> gdyś jabłka w naszym sadzie przy matce zbierała.
> Jam was wtedy po naszej zagrodzie obwodził
> I właśnie mi rok wieku w dwunasty przechodził,
> Już mogłem z ziemi dostać, gdzie gałęzie zwisły.
> Ujrzałem cię – zginąłem – szał pochwycił zmysły!
> Pomóż mi, moja fletni, pomóż w moim żalu
> I zacznij ze mną pieśni brzmiące na Menalu!
> Teraz wiem, co jest miłość (...)

– czytamy u Wergiliusza w VIII Eklodze (w. 37-41).[31] „Tak ujrzałem, tak zakochałem się w zgubnym szaleństwie. (...) Teraz wiem, co to Amor" – tłumaczy Zofia Abramowiczówna. Wergiliusz mniej poetyzuje aniżeli jego tłumacze obciążeni sentymentalną i romantyczną tradycją. Pisze o miłości jako o „błędzie" (błędzie, bo ulegając miłosnej fascynacji, zaczynamy błądzić w świecie; łacińskie *error* to zarówno błąd, jak i błądzenie): „*Ut vidi! Ut perii! Ut me malus abstulit error!*" Piotr, mały racjonalista, jest na siebie zły: przez to że „buja się" w Majce, traci nad sobą kontrolę. Dziadek Witka, bohatera z *Kroniki wydarzeń miłosnych*, któremu ten zwierza się z tego, że właśnie się zakochał, powiada:

> Poczekaj, muszę sobie przypomnieć. Coś takiego było. Jakiś czad, szaleństwo, kompletne dziwactwo. Gdzieś latałem, gdzieś wystawałem po oknami, chciałem odebrać sobie życie. (...) Teraz już pamiętam, tak, przypominam sobie, tylko to mnie dziwi, tak dziwi teraz, że wydaje się to niepojęte, bezsensowne, jakby w cudzym istnieniu umieszczone (Kwm, 126).

Zaczyna się miłość, kończy się dzieciństwo. Dzieciństwo to nieuświadomiona zależność. Miłość to zależność już uświadomiona. Tęsknota za dzieciństwem to tęsknota za czasem, kiedy jabłka były za wysoko, a przecież zawsze dostępne. Tęsknota za czasem bez

[31] Wergiliusz, *Bukoliki*, przeł. K. Koźmian, Czytelnik, Warszawa, 1998 s. 89.

udręk niespełnionego pragnienia. Bez niespełnienia, które zmusza nas do tego, aby zdać sobie sprawę z naszej jedyności i z naszej osobności. Z pojedynczości „ja" będącego pragnieniem właśnie – niespełnionym, bo nie mogącym ustanowić upragnionej relacji. Zatem pragnienia wyzuwającego z istnienia. To tęsknota za utraconą niewinnością, niewinnością wyposażającą w potęgujące nasze istnienie uczucie unii ze światem – metafizyczne, choć bezwiednie przeżywane – uczucie jedności istnienia. Miłosz odnajdywał je w tłumaczonych jeszcze przed wojną wierszach siedemnastowiecznego poety, Thomasa Traherne'a, i opowiadał o tym przyjacielowi językiem Stanisława Ignacego Witkiewicza:

> Jest to rodzaj zdumienia nad faktem, że jest się sobą, że się nie było i że się dąży ku śmierci, a jednak się jest – i że się stanowi niepojętą jedność w wielości swoich stanów i otaczającego świata. Jeden z angielskich poetów „metafizycznych" (Traherne), pisząc pieśń nowo narodzonego dziecka, wkłada mu w usta podziw nad posiadaniem rąk, nóg, oczu, ust „lecz dziw, którego nie ogarnie słowo: że choć nie było mnie, jestem sobą" powiada dziecko.[32]

To także zdziwienie Tomasza, o którym opowiada nam narrator w *Dolinie Issy*. Jej bohater bezwiednie celebruje święto, jakim jest bycie – tu, teraz. Apologię dzieciństwa zawierał również tłumaczony przez Miłosza w okupowanej Warszawie esej Baudelaire'a, w którym Baudelaire przyrównywał artystę do rekonwalescenta próbującego odzyskać utraconą łaskę dzieciństwa:

> Powrót do zdrowia jest jak gdyby powrotem do dzieciństwa. Rekonwalescent, podobnie jak dziecko, posiada w najwyższym stopniu zdolność interesowania się rzeczami najbardziej pospolitymi z pozoru. (...) Dla dziecka wszystko jest nowością; jest ono zawsze pijane. (...) Geniusz to dzieciństwo odnalezione świadomie, dzieciństwo obdarzone teraz, by mogło się wypowiedzieć, dojrzałością ciała i umysłu zdolną do analizy, pozwalającą porządkować sumę materiałów gromadzonych bezwiednie. [33]

---

[32] Cz. Miłosz, *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 121.

[33] Ch. Baudelaire, *Constantin Guys. Malarz życia codziennego*, Słowo/obraz-terytoria, Gdańsk.

I takim właśnie powrotem do dzieciństwa – świadomie odnalezionego – jest cykl *Świat. Poema naiwne*. Ale powrotem już ironicznym: świadomość przesądza o tym, że naiwna wizja dziecka już jest nam niedostępna. „Miłość to znaczy popatrzeć na siebie / tak jak się patrzy na obce nam rzeczy,/bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu" – czytamy u Miłosza. Separacja ze światem jest faktem, choć w planie, jaki stanowi „druga scena", może być zaleczona. Chodzi o to, by znaleźć swoje miejsce w nostalgicznie wspominanej, religijnie doświadczanej albo filozoficznie postulowanej Całości. W tym cyklu wierszy podmiot odnajduje swoje miejsce, ale świadomość zadomowienia w świecie jest już efektem lekcji sobie zadanej, wspomnieniem mistycznej unii przeżywanej w stanie błogosławionej niewiedzy, więc „w stanie dzikości". Powieściowy Tomasz wie o tym, że istnieje jakaś przeszłość i przyszłość, ale są to dla niego pojęcia mgliste i nieistotne: żyje zanurzony w tym, co „jest". Tak jak dziecięcy podmiot *Świata*. Po latach Miłosz chętnie jeszcze wracał do form pamięci tamtego doświadczenia:

> Żyłem bez przeszłości i bez jutra, w krainie wiecznego teraz. A przecież taka jest dokładna definicja szczęścia. Dzisiaj zadaję sobie pytanie, czy czasem nie mitologizuję tego okresu mojego życia. Wszyscy, mówięc o przeszłości, tworzymy mity, gdyż niemożliwe jest wierne odtworzenie uciekających chwil. Pozostaje jednak pytanie: dlaczego niektórzy widzą w swoim dzieciństwie okres szczęścia, a inni – czas niedoli? Moje doświadczenie szczęśliwego dzieciństwa jest tak żywe i intensywne, że wierzę w jego autentyczność. Było to, nie waham się powiedzieć, oczarowanie ziemią jako rajskim ogrodem.

Mityczny i metaforyczny model, za którego pośrednictwem odwzorowujemy sobie z pamięci rzeczywistość minioną albo porządkujemy potok ogarniających nas zdarzeń, należy więc do procedury, jaką jest *mimesis*. Ale jeśli sięgamy po topos rajskiego ogrodu, to przywodzi on nam na pamięć, że w raju mieszka także zło. Jest ono grzeszną pokusą indywiduacji. Nie tylko wiedza („Będziecie jak bogowie") wyobcowuje, jak o tym czytamy w Biblii i u Wergiliusza. Kochać to znaczy wydorośleć, a to znaczy stracić niewinność, a tym samym stracić poczucie jedności ze światem. Czy nie tego zwolna doświadczać zaczyna Tomasz, bohater *Doliny Issy*? Doświadczenie płci i obecność pożądania wprowadza świadomość

różnicy. Ona jest warunkiem naszej indywiduacji, ale ona zarazem – paradoksalnie! – separacji. Tomasz nie potrafi już odnaleźć dawnej więzi z Onute, towarzyszką niewinnych zabaw, w których sprawy płci były obecne, a przecież pozbawione wstydu i poczucia grzechu. „Siły", obserwujące Tomasza, są jak wygnani bogowie, którzy powracają, domagając się ofiary. I Tomasz powtarza drogę Każdego: musi rozstać się dzieckiem w nim samym. Formująca się tożsamość wymaga ofiary: musimy zapoznać siebie samych jako dzieci natury, wyprzeć naturę w sobie, złożyć ją w ofierze na ołtarzu racjonalności, która wprowadzić ma nas do królestwa wolności. Która to wolność staje się coraz bardziej uświadomioną koniecznością represjonowania w sobie swojej prawdziwej wewnętrznej natury i poddania się władzy impulsu samozachowania, co z kolei zmusza nas do poszerzania zakresu naszej rzeczowej władzy, respektowania przymusu panowania nad naturą: wewnętrzną i zewnętrzną.[34] „Ja" pragnienia jest pustką, oparte jest na braku, który wypełnia się o tyle, o ile asymilujemy, przyswajamy, dominujemy „nie-ja", będące przedmiotem naszego pożądania, szczególnie zaś wtedy, gdy przyswajamy cudze pragnienie. Tomasz zakochuje się (w wiewiórce), co naznacza go nową wiedzą: kochać to posiąść, czyli przyznawać sobie prawo do zawładnięcia przedmiotem miłości – być panem samego siebie i chcieć rozciągać tę władzę na wszystko inne. Jedność ze światem, identyfikacja, może być osiągnięta za cenę narzucenia sobie przymusu dominacji jako warunku tożsamości.

Bohater Konwickiego jest również Każdym, noszącym w sobie pamięć gatunku i jego perypetii. I on również powtarza los ściganego przez bogów. Bohater *Zwierzoczłekoupiora*, powieści dla „niegrzecznych dzieci", jedenastoletni Piotr, to nad swój wiek wykształcony i rozgarnięty chłopiec – nieledwie geniusz. Jest nieszczęśliwie zakochany w koleżance z podwórka i za sprawą mówiącego

---

[34] „Cena wyrzeczenia, nie przejrzystości samego siebie, zerwania komunikacji Ja z własną naturą – która odtąd występuje jako anonimowe To – interpretowana jest jako skutek introwersji ofiary. Ja, które kiedyś w ofierze przechytrzało mityczny los, zostaje przez ten los doścignięte, gdy musi uzewnętrznić ofiarę", pisze Jürgen Habermas w *Filozoficznym dyskursie nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2000, s. 131.W dorosłym życiu nieustannie składamy w ofierze rezydujących w nas dziecko i dzikusa.

doga, który w swoim wcześniejszym wcieleniu był angielskim lordem–podróżnikiem,[35] odbywa za sprawą teleportacji podróże do Doliny, która nosi topograficznie wszelkie cechy Doliny – Kolonii Wileńskiej. To podróże w misji: musi uratować Ewunię, „dziewczynkę w bieli", więzioną w żółtym dworze, przez złego czarnoksiężnika, Troipa. Imię złego maga to, oczywiście, niedokładny anagram imienia Piotr: Troip jest jego sobowtórem, jungowskim „cieniem". Ale i syn starego Białorusina, dozorcy żółtego dworu, Wincuś, co to przepadł w świecie, i wersja jego życiorysu spreparowana przez Piotra, i wiejski pastuszek, z którego szydzą rówieśnicy (tak kończyli młodsi, którzy pozostali po tamtej stronie kordonu) i zblazowany Dorian poznany na planie zdjęciowym (nie przypadkiem mimochodem pada nazwisko Oscara Wilde'a) – wszystkie te postaci to możliwe wcielenia losu bohatera. Jest on, jak już pisałem, Każdym. I Piotr, jak każdy, zmaga się z Zwierzoczłekoupiorem. Zwierzoczłekoupiór „to takie coś, które nas przez całe życie osacza. W tym zawiera się wszystko, czego nie rozumiemy w naturze, czyli w przyrodzie, wszystko, czego nie znamy w człowieku, i wszystko, czego nie wiemy w ogóle o niewiadomym"(Z, 62) – czytamy. Mówiąc najkrócej, to dziura w niebie, jakie buduje nam porządek symboliczny. To lacanowska „Rzecz", powracająca jako „niesamowite". Tak naprawdę, to śmierć jest prawdziwym pustym miejscem w porządku symbolicznym: nie da się o niej powiedzieć niczego pewnego. Znaczące, że narrator uważa, iż najlepiej chronią nas przed Zwierzoczłekoupiorem zmysły, a najłatwiej ulegają mu ci, których zmysłowość nie wykształciła się jeszcze albo jest już w zaniku. Pamięć ciała włącza nas lepiej w wielki symboliczny porządek, aniżeli racjonalizacja i spekulatywny umysł. Nie przypadkiem Piotrowi, racjonaliście pyszniącemu się „naukowym" podejściem do życia, prawdę objawia mag, Troip. Cóż z tego, że jest złym magiem! Ważne, że jest magiem, a poza tym prawda o naszym życiu, jak pamiętamy, przebywa poza dobrem i złem. „«Oni wszyscy nas tak skłócili (...) Ja jestem twoim bratem» – przekonywał mnie Troip. «Nawet więcej, ojcem, a mo-

[35] Mówiące zwierzęta, zauważa Empson (s. 203), to znany obrazek z bajek Ezopa, czy późniejszej literatury dydaktycznej, choćby z *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta.

że również twoim przyszłym synem»" (s. 221). „*The Child is the Father to the Man*". Dziecko jest ojcem dorosłego – formuła Wordwortha jest kluczem nie tylko do *Doliny Issy* Miłosza. Także i do powieści Konwickiego.

Wreszcie więc powieściowy narrator poznaje tajemnicę – sekretną i odnowicielską właściwość ruchu powrotnego, stanowiącą nasz mityczny depozyt, dziś dostępny nielicznym, jak możemy się domyślać, dostępny jedynie artystom:

> Nie mogę wam zdradzić tajemnic tego procesu, bo wiem, iż mi tego nie wolno. A nie wolno mi dlatego, iż poznałem to przypadkowo, dzięki odkryciu psa–wynalazcy, który w poprzednim wcieleniu był angielskim podróżnikiem. I jeśli ja jeden jedyny mogę przenosić się w ten inny świat, którego zresztą jeszcze nie rozumiem, to fakt ten nie przynosi żadnych szkód ani kataklizmów. Lecz gdybyście wy wszyscy według własnego widzimisię zaczęli sobie wędrować, gdzie tylko zapragniecie, powstałby szalony chaos, tumult i chyba prawdziwy koniec świata. Bo któż chciałby z mozołem uczyć się trudnej sztuki życia, któż chciałby pracować w pocie czoła, chorować ciężko i umierać w męczarniach? Po prostu świat jeszcze nie dorósł do tego, by poznać moją tajemnicę (Z, 177).

Piotr, Ewa i pies Sebastian uchodzą z opresji cało: podziemnym tunelem wychodzą do miasta, które jest miastem szczęśliwości, miastem–rajem, jak w trzeciej *Centurii* Traherne'a, zatytułowanej „Ziemia jako raj".[36] Tamtejsi mieszkańcy spacerują odświętnie ubrani, są szczęśliwi i uprzejmi dla siebie, w mieście odbywa się nieustanny odpust. „Ja wiem, że to wygląda trochę nieprawdziwie i jakiś mądrala mógłby bluznąć, że to symboliczne. Ale naprawdę tak wyglądało owo miasto i coś podobnego może się przecież zdarzyć. Mój ojciec często opowiada o tym swoim dzieciństwie i jego miasto było prawie zupełnie takie samo" (Z, 250) – powiada Piotr.

Ale co znaczące, Piotrowi nie wolno zostać w raju. Trzeba mu opuścić szczęśliwe miasto i nowych przyjaciół. „Bo ty musisz wracać, stary" (Z, 248) – powiada pies Sebastian. Po to, by się męczyć ze sobą i ze swoimi bliskimi, nadziewać się na ostrze swego losu, żyć życiem rzeczywistym. Bohater powraca więc z raju, który zresztą

[36] Tłumaczonej *nota bene* przez Miłosza, ale wydrukowanej dopiero w *Ogrodzie nauk* (1978); Konwicki, pisząc swą powieść, nie znał tego przekładu. Ta przypadkowa zbieżność świadczy o topiczności literackiego i mitycznego depozytu.

nagle wydaje mu się dziwnie obcy. Tak obcy, że pragnie, by wszystko stało się znowu normalne (jak dawniej, tyle, że teraz „jak dawniej" oznacza: jak na prawdziwej ziemi, w rzeczywistości bez cudów). Bo los jedynego, los wybrańca jest najcięższym brzemieniem. Magiczna moc i szczęście, jakie dają nam takie powroty w przeszłość, okazują się w końcu samotnością, a więc losem adamicznym. „Nie mając partnerów w grze życiowej – myśli Piotr – poczułbym się strasznie sam. Błądziłbym samotnie pomiędzy ludźmi spętany tymi czarodziejskimi mocami, które nie dają radości".

„Adam skonał na pustyni, my nie wrócim do raju" – pisał Krasiński w *Nie-boskiej komedii*. Romantycy byli pierwszym pokoleniem literackim świadomym tego, że nasze raje to raje utracone. Jeżeli bohater modernistycznej powieści – jak chociażby właśnie bohater powieści Konwickiego – powraca do rajskiego ogrodu, to ze świadomością, że było to miejscem naszego upadku i że upadek może nam się znowu przytrafić. Jednak powraca, a aby powrócić wyrusza w imaginacyjną podróż. Mit powrotu jest wielkim mitem konsolacyjnym ludzkości. I u Konwickiego całą opowieść, jak się dowiadujemy przy końcu powieści, snuje chłopiec śmiertelnie chory na białaczkę. Śmierć jest w Arkadii, ale Arkadia może być nawet w śmierci. Wszystko staje się do zniesienia, jeśli staje się przedmiotem opowieści i zaczyna być rozgrywane na owej symbolicznej „drugiej scenie". Może nie jest sprawą przypadku, że w anglosaskich katalogach i indeksach bibliotecznych, sielanka czyli *pastoral*, sąsiaduje z literaturą kaznodziejską, niosącą pociechę duchową (również określaną mianem *pastoral*).

> Ta książka nie jest dla grzecznych dzieci. Grzeczne dzieci nic nie skorzystają z czytania moich wspomnień. Szkoda po prostu fatygi. Natomiast dzieci niegrzeczne – to zupełnie inna sprawa. Dzieci niegrzeczne znajdą w tej zdumiewającej historii wiele myśli pouczających, sporo przykładów wartościowych, a przede wszystkim dużo zrozumienia i współczucia dla ich trudnego losu. Chciałem nawet napisać: ocean zrozumienia i współczucia, ale przyszło mi na myśl, że zabrzmiałoby to właśnie jak urywek z książeczki dla grzecznych dzieci. A moje zaskakujące przygody są prawdziwe jak sama prawda, najnajprawdziwsze

– zaczyna swoją opowieść narrator *Zwierzoczłekoupiora*.

Cóż – prawda ma strukturę fikcji. Pewnie dlatego, że życie bez fikcji byłoby nie do zniesienia.

Jedyna instancja

– So-nia – dwusylabicznie powtórzył Jurek, i pierwszy rym, który przyszedł mu do głowy, był z uszami jak wachlarze i wielką trąbą. – Sonia. Co za ładne imię.

Marek Bieńczyk, *Tworki*

Czy pomyślałeś, że wszystkim są dwie albo trzy intonacje w dźwięku twojego imienia?

Czesław Miłosz, *Z Walta Whitmana*, *Nieobjęta ziemia*

Trop idylliczny powraca rzadko, ale w znaczący, bo bolesny sposób w literaturze poświęconej Zagładzie. Przytrafia się i w poezji, i w prozie. W wierszach Paula Celana i Tadeusza Borowskiego, również Arnolda Słuckiego. W opowiadaniu Henryka Grynberga *Sielanka–Siaj,* w *Odpływającym ogrodzie* Idy Fink, w *Badenheim 1939* Aharona Appelfeda, w *Zagładzie* Piotra Szewca i w *Tworkach* Marka Bieńczyka. Dlaczego w literaturze podejmującej próbę opisu świata Zagłady pojawia się coś tak z gruntu temu światu obcego? Najprostsze wyjaśnienie to zamierzony efekt obcości: zderzenie radykalnie anty-idyllicznego świata z toposem arkadyjskiego *locus amoenus* daje skutek podwójny: wydobywa okrucieństwo Holocaustu i nieprzystawalność doń literackiego przedstawienia. Jak się jednak zdaje, nie wyczerpuje to istoty zagadnienia.

*

W roku 1949 Theodore Adorno obarczył kulturę europejską odpowiedzialnością za to, co się działo w latach wojny. Pojęcia, wartości, kategorie, które – jak wydawać by się mogło – uzbrajały

przeciwko drzemiącym w nas ciemnym siłom, były skażone tym samym złem, na które stanowić miały antidotum.

„Wszelka krytyka kultury znalazła się dziś w finalnym stadium dialektyki kultury i barbarzyństwa. Pisanie poezji po Oświęcimiu jest barbarzyństwem. I narusza nawet nasze przekonania co do tego, dlaczego pisanie poezji dzisiaj stało się niemożliwe" – konkludował.[1]

Adorno nie był w swoich wątpliwościach odosobniony. Od kilku lat i w Polsce kultura stawiana była w stan oskarżenia, a poeci odmawiali sobie prawa do pisania wierszy.

> Stawiam pióro, i puszcza pędy i liście, okrywa się kwiatem,
> A zapach tego drzewa jest bezwstydny, bo tam, na realnej[ziemi
> Takie drzewa nie rosną i jest jak zniewaga
> Wyrządzona cierpiącym ludziom zapach tego drzewa

– pisał Czesław Miłosz w okupacyjnym wierszu *Biedny poeta*. I wojenne oraz tuż powojenne wiersze Miłosza, te z cyklu *Głosy biednych ludzi* i te zamykające tom *Ocalenie*, podejmowały problem moralności literackiego przedstawienia. Podobnie jak *Piękna sztuka pisania* Adolfa Rudnickiego czy artykuł Mieczysława Jastruna z pierwszego numeru „Kuźnicy", i będący nań odpowiedzią felieton Miłosza[2]. Z jeszcze większą siłą, choć nie zawsze wprost, ta kwestia pojawiła się na okoliczność dyskusji nad opowiadaniami oświęcimskimi Tadeusza Borowskiego. Zanim stanowiska intelektualne zostały wyartykułowane, sama dyskusja stała się niemożliwa: zatamowana przez cenzurę i zadekretowaną podówczas estetykę realizmu socjalistycznego. Wymogi nowego *decorum* nie obowiązywały długo, ale bieg historycznych i politycznych wydarzeń sprawił, że zapoczątkowana tuż po wojnie debata nie znalazła swojej kontynuacji. Tymczasem Adorno po latach wycofał się ze swoich radykalnych twierdzeń, lecz tylko po to, by całą rzecz postawić jeszcze ostrzej.

---

[1] W rozprawie *Cultural Criticism and Society*, przedruk w: *idem*, *Prisms*, Neville Spearman, London 1967, s. 34.

[2] M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuźnica" 1945, nr 1. Z tym tekstem polemizował Miłosz felietonem *Szkło* w krakowskim „Dzienniku Polskim" z 2 lipca 1945 (por. Cz. Miłosz, *Kontynenty*, Znak, Kraków 1999, s. 13).

Już nie tylko poezja stała się niemożliwa: niemożliwe stało się życie wolne od poczucia winy:

> Wciąż trwające cierpienie ma takież prawo do ekspresji, jak maltretowany do krzyku; dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego wiersza. Nie ma jednak błędu w mniej kulturalnym pytaniu, czy po Oświęcimiu można jeszcze żyć, a zwłaszcza, czy ma do niego pełne prawo ten, kto przypadkowo Oświęcimia uniknął, a w zasadzie powinien być stracony[3].

> Drastyczna wina oszczędzonego sprawia [pisał Adorno] że „w odwecie nawiedzają go sny w rodzaju tego, że już nie żył, że został zagazowany w 1944 roku, i że swą dalszą egzystencję prowadził jedynie w wyobraźni, jako emanację obłąkanego życzenia człowieka zamordowanego przed dwudziestu laty[4].

W Polsce (niedługo potem, zważywszy na rok wydania *Dialektyki negatywnej*, gdzie Adorno ogłosił swoje uwagi o życiu „po Oświęcimiu"), jak można było się zorientować z dyskusji toczącej się wokół książek Andrzeja Wernera i Tadeusza Drewnowskiego o Tadeuszu Borowskim, a także książek Jana Strzeleckiego i Anny Pawełczyńskiej[5], nikt nie kwestionował zasadności literackiego przedstawiania świata z „epoki pieców". Co więcej, podkreślane przez Wernera radykalizm i odwaga wizji Borowskiego, dosięgających sedna oświęcimskiego zła, zdawały się raz jeszcze poświadczać wiarę, że mimo – jak wówczas pisano, w zgodzie zresztą z wykładnią Adorno – iż „na obozach koncentracyjnych połamała sobie zęby cała moralistyka europejska"[6], literatura nie utraciła swej zdolności nazywania tego, co tym razem, bardziej niż kiedykolwiek, pozostawało niewysłowione. A zatem dalej pozostawała władna „oddawać sprawiedliwość widzialnemu światu". Wpisywała więc na nowo w problematykę literackiego przedstawiania zakwestionowane przez Adorno kategorie roztrzaskanej w Oświę-

---

[3] Th. W. Adorno, *Dialektyka negatywna* (1966), przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 509.

[4] Th. W. Adorno, *op. cit.*, s. 56

[5] Mam tu na myśli ksiażki: Andrzeja Wernera *Zwyczajna apokalipsa*, Czytelnik, Warszawa 1971, Tadeusza Drewnowskiego *Ucieczkę z kamiennego świata*, PWN, Warszawa 1972, Jana Strzeleckiego *Próby świadectwa*, PWN, Warszawa 1972 i A. Pawełczyńskiej *Wartości i przemoc*, PWN, Warszawa 1972.

[6] T. Drewnowski, *op. cit.*, s. 148.

cimiu estetyki, z jej usiłowaniem ratowania relacyjności piękna, prawdy i dobra (nawet jeśli pojmowane były teraz na sposób negatywny, jako spełniające się poprzez manifestacje swojej nieobecności).

Znowu jednak w Polsce dyskusja na ten temat, jak i na temat „winy oszczędzonych", nie znalazła swojego rozwinięcia. Choć ukazywały się tu (i nie pozostawały przecież bez krytycznoliterackiego rezonansu) tak ważne utwory literackie, jak choćby *Chleb rzucony umarłym* Bogdana Wojdowskiego, problematyka dająca się wywieść z dyskusji nad poetykami negującymi możliwości przedstawienia doświadczenia ofiar Holocaustu nie była praktycznie obecna. Złożyło się na to szereg przyczyn: w praktyce aż do roku 1983 – kiedy to obchodom czterdziestolecia powstania w getcie nadano rangę państwową – cenzura nie tylko ciągle eliminowała z oficjalnego obiegu literatury emigracyjnych twórców zajmujących się tą tematyką, ale i uniemożliwiała prawdziwą debatę, nie tylko literacką przecież, na temat Zagłady. Jej pierwszym zwiastunem był głośny, dziś historyczny już tekst Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*.[7] Ponadto w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaprzątały naszą uwagę całkiem inne kwestie: jeśli temat Zagłady pojawiał się, to w szczególnym kontekście rewindykacji pamięci, zacieranej i kaleczonej. Również insurekcyjno-obywatelski furor, właściwy dla klimatu intelektualnego obu tych dekad, sprawiał, że problematyka reprezentacji nie stawała w centrum zainteresowań – tymczasem właśnie to poststrukturalistyczne literaturoznawstwo i filozofia, inspirujące się dyskusjami o nieprzedstawialności Holocaustu, uznały nie tylko poetykę, ale i również ontologię i teologię negatywną za jedyne dziś możliwe do przyjęcia.[8]

Tworki Marka Bieńczyka zdają się podejmować pytanie postawione niegdyś przez Adorno – już w sytuacji głosu wolnego od cenzury i właśnie w dyskursie, który z nową siłą nadał aktualność problemowi „winy oszczędzonych" i zagadnieniu literackiej reprezentacji Zagłady. Podejmują więc ten temat za pomocą pojęć, kategorii i rozróżnień wprowadzonych przez najnowszą filozofię, historię idei czy literaturoznawstwo. Problematyka, jaką Bieńczyk

---

7 „Tygodnik Powszechny" 1987, nr 2.

8 Por. G. Hartman, *Languague and Culture after the Holocaust*, w: *idem*, *The Fateful Questions of Culture*, Columbia University Press, New York 1998, s. 99 i n.

zawarł w swojej powieści, lokuje się w strumieniu refleksji wyznaczonej przez pisarstwo Maurice'a Blanchota i jego kontynuatorów (i zarazem komentatorów), jak również w nurcie myślenia zapoczątkowanego przez Freuda w jego rozprawie *Żałoba i melancholia* – strumieniu znajdującym ostatnio swoje rozwinięcie w licznych pracach podejmujących zagadnienie przeżytej i przepracowanej traumy, którą stało się tamto doświadczenie. *Tworki*, tak obficie wykorzystujące tropy idylliczne, są właśnie literackim zapisem pracy żałoby.[9] Po Oświęcimiu, literatura dla Adorno i wielu innych, ale zwłaszcza dla Blanchota, może być już tylko pracą żałoby, „językiem nieszczęścia"[10].

Co istotne, i nowa, udręczająca moralnie problematyka, i stare literackie toposy bukoliczne, znajdują w przywołanym tu myśleniu swoją reinterpretację. Wzajemna obcość obu światów – idylli i Holocaustu – uzyskuje w powieści nieoczekiwane zastosowanie. Jest rzeczą ciekawą – znakiem czasu, który pozwala traktować je jako już historyczne metafory kondycji ludzkiej? – że ich nieoczekiwane sąsiedztwo znajduje nieoczekiwane uzasadnienie. Na przykład, podsuniętą niedawno przez Dominicka LaCaprę, w jego książce *Writing History, Writing Trauma*[11].

LaCaprę zajmują rozmaite przedstawieniami Holocaustu: zarówno świadectwa ocalałych, teksty literackie, jak i ekranizacje

---

[9] Pisałem o tym w recenzji z powieści – por. M. Zaleski, *Praca żałoby*, „Gazeta Wyborcza – Książki", maj 1999. To zagadnienie znalazło również swoją interpretację w szkicu M. Lecińskiego, *Likwidacja przewagi. Praca żałoby i empatia w „Tworkach" Marka Bieńczyka*, „Teksty Drugie" 2001, nr 1.

[10] Por. „Dzisiaj moja myśl istnieje tylko dla Oświęcimia" – powiada Blanchot. Cyt. za: *Maurice Blanchot, pomiędzy literaturą a polityką. Z Philippe'em Mesnardem rozmawia Dorota Felman*, „Literatura na Świecie" 1997, nr 8/9, s. 436. Por. też M. Blanchot, *L'ècriture du désastre*, Editions Gallimard, Paris 1980. Blanchot zdaje się powiadać: właśnie dlatego, że poezja po Oświęcimiu może być już tylko językiem nieszczęścia, ona właśnie jest najbardziej odpowiednim, jeśli nie jedynym językiem, w jakim może być komunikowane dziś nasze doświadczenie. Por. G. L. Bruns, M. Blanchot, *The Refusal of Philosophy*, John Hopkins University Press, Baltimore 1997, s. 229.

[11] D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, The John Hopkins University Press, Baltimore–London 2001. Referując stanowisko LaCapry, korzystam też z wystosowanego przez nowojorską Dactyl Foundation uzasadnienia dla przyznanej mu w roku 2001 nagrody za esej *Trauma, Absence, Loss* (stanowiący roz. II jego ksiażki) – por. www.dactyl.org/thought/LaCapra_press_relese.html

filmowe. W każdym przypadku pyta o szanse oddania grozy minionych zdarzeń i niejednoznaczne cele, jakie dziś takim próbom przyświecają. Dlaczego Holocaust pojawia się stale w polu naszej uwagi? Jednym z powodów jest, zdaniem LaCapry, przysługująca Holocaustowi – jako zdarzeniu uznanemu za wymykające się możliwościom intelligibilnego i moralnego osądu – siła uświadamiania nam, że w jego następstwie nasza pooświeceniowa narracja o tym wydarzeniu jest „rajem utraconym", i to jak się zdaje bezpowrotnie – bez nadziei na „raj odzyskany" w dającej się wynaleźć jakiejś nowej formie. LaCapra nie jest akurat tutaj szczególnie odkrywczy. Nie od dziś czytamy o tym, że chcąc opisać i zrozumieć, czym była Zagłada, nie sposób pozostać na gruncie pooświeceniowej narracji, bowiem Zagłada i oświeceniowa narracja z jej optymistyczną wiarą, że rozum jest czymś dla siebie przejrzystym i pozostaje na usługach ludzkiej niezależności, z jej przeświadczeniem, że ludzie mają prawo do szczęścia, które da się zrealizować w sprawiedliwym, praworządnym państwie, są ze sobą nie do pogodzenia. Trudno więc przy owej narracji pozostać, nie ryzykując hipokryzji i nie sprzeniewierzając się swemu zamierzeniu. Pozostając w obrębie dyskursu „oświeceniowego", powiada Jean François Lyotard, – faryzejsko uspokajamy sumienie: „zatroszczyliśmy się już o problem Holocaustu. Nieprawda, nie uczyniliśmy tego"[12]. Zagłada wymyka się przedstawieniu. Poszukiwania nowych form narracji stale jednak trwają: w nostalgicznym uporze narzucania faktom porządku narracyjnego, a więc rozumienia, a więc wyróżniania, wartościowania, *resp.* „oddawania sprawiedliwości widzialnemu światu", kryje się być może antropologicznie ugruntowana potrzeba sensu. Zdaniem wielu filozofów właśnie narracyjność nadaje życiu jego ludzki wymiar: życie jest opowieścią konstruowaną dla siebie i innych.[13] Możliwość czynienia z życia przedmiotu opowieści, zamknięcia narodzin i śmierci w figurze porząd-

---

[12] Cyt. za: A. Easthope, *Holocaust i niemożność przedstawienia*, przeł. M. Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa" 1997, nr 11, s. 64.

[13] Por. J. Kristeva, H. Arendt, *Life is a Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 2001, czy P. Ricoeur, *O sobie samym jako o innym*, tłum. różni, PWN, Warszawa 2003. Narratywistyczne koncepcje tożsamości przedstawia Katarzyna Rosner książki *Narracja, tożsamość, czas*, Universitas, Kraków 2002.

ku czasowego, ułożenia życia w kształt biografii, uczynienia zrozumiałym dla innych, czyli zdolność do snucia opowieści, odgrywa w tym względzie kluczową rolę. Właśnie narracyjność jako *praxis* – podkreślają zarówno Ricouer, jak i Kristeva – narracja jako działanie czyni nasze życiem ważnym dla bliźnich i sprawia, że dla potomnych staje się ono znaczącym fragmentem wspólnej historii. Opowiadanie jest dociekaniem sensu, w tym także sensu naszych działań, i żadne epistemologie, również te, które domagają, się by Holocaust pozostał wydarzeniem nieuleczalnie traumatycznym, czyli katastrofą sensu, nie są w stanie zrezygnować z kategorii narracyjności – co najwyżej próbują narrację odnowić. Zdaniem LaCapry taką próbą odnowienia narracji w świecie po Holocauście jest Beckettowskie *Czekanie na Godota*. W dramacie Becketta, Estragon i Vladimir, dwaj współcześni pasterze, wyczekują przyjścia Godota (*resp*. Boga). On jednak nie nadchodzi. Co więcej, podkreśla LaCapra, autor daje nam do zrozumienia, że Godot–Bóg nigdy nie istniał, trudno więc doświadczenie jego nieobecności uznać za rodzaj straty dającej umiejscowić się w porządku ludzkiej historii: chociażby tak, jak owa strata daje się umiejscowić u Miltona w *Raju utraconym*, a potem daje się zaleczyć przez drugie przyjście (w *Raju odzyskanym*). Nie jest więc przypadkiem, że u Becketta wydarza się „nic". „Można by rzec – pisze LaCapra – że Beckettowski raj to «raj nieobecny», a nie «Raj utracony». Beckett jest nie-Miltonem, a nie anty-Miltonem".[14] W tym sensie powracająca w przedstawieniu rzeczywistość Zagłady to nie-idylla, a nie anty-idylla. Akcja dramatu Becketta odtwarza trwanie w traumie: wszystko zostaje pozbawione znaczenia i staje się bezczasową udręką. Nie może znaleźć swego zakończenia: to świat bez historii, w tym świecie nie jest możliwy jakikolwiek postęp, rozumiany jako ruch sensu, nie istnieje przyczyna i skutek, nie ma miejsca na jakikolwiek teleologiczny porządek. Jedyne, co nam pozostaje, to beznadziejne wyczekiwanie – bez końca. Zdaniem LaCapry, zobaczone w tej perspektywie, jeśli ją wyostrzyć, wszystkie historie stają się jedynie mitycznymi opowieściami o postępie. Zwodniczo dają nam do zrozumienia, że ludzka historia jest zdążaniem ku Ziemi Obiecanej. To marzenie o Złotym Wieku rzutowane w przy-

[14] D. LaCapra, *op. cit*., s. 67.

szłość. LaCapra powiada, że właśnie w wielu przedstawieniach Zagłady mamy do czynienia z opacznym przedstawianiem i rozumieniem zdarzeń jako kwintesencji anty-idylliczności (zamiast nie-idylliczności, jak to ma miejsce w *Czekaniu na Godota*).

Kiedy mowa o literaturze stawiającej pytanie o (nie)obecność jakichkolwiek pozytywnej metafizyki, a przywołującej świat idylli jako przykład takiej metafizyki właśnie, warto wspomnieć opowiadanie Maurice'a Blanchota *L'idylle.*[15]*,* wydane *nota bene* w tym samym roku, co *Czekanie na Godota.* Bohater tego kafkowskiego opowiadania, niejaki Aleksander Akim, odbywa kwarantannę w miejscu odosobnienia, które jest po trosze sanatorium, a po trosze jakby otwartym obozem pracy i które w opowiadaniu nazywane jest „Domem". (A jak pisałem wcześniej, renesansowy, szekspirowski Książę, w sielskiej kwarantannie, w ardeńskim lesie, zdobywa nową wiedzę i nowe cnoty – w trakcie owego pobytu dokonuje się w nim przemiana i często dostępuje on rozpoznania swego prawdziwego „ja"). Aleksander zazdrośnie podgląda życie prywatne dyrektora ośrodka penitencjarnego i jego żony, Louise. Ich życie, powiada sobie, „to prawdziwa idylla". Blanchot odsyła nas, choć nigdy wprost, do postaci szczęśliwych małżonków, takich jak Dafnis i Chloe czy Filemon i Baucis, bohaterów dawnych pastoralnych romansów, których sielskie i zgodne życie, uwieńczone szczęśliwą starością, jest nagrodą za wytrwanie pośród trudów i niebezpieczeństw, jakich im los nie szczędzi.[16] Ich ciche szczęście jest dowodem na istnienie Opatrzności czuwającej nad światem. Aleksander postanawia powtórzyć los dwojga szczęśliwych małżonków i ożenić się z córką miejscowego majstra, jak powiada dyrektorowi – zazdrości mu jego „idylli". Pada ofiarą iluzji: nie ma nic bardziej błędnego niż to wyobrażenie. Skazany przez dyrektora na karę batogów za próbę ucieczki z kwarantanny, umiera, gdy tymczasem żona dyrektora, pod pięknym, wiosennym niebem wraca do swoich codziennych, domowych

[15] Por. M. Blanchot, *The Idyll* (1952), w: *The Station Hill Blanchot Reader*, Station Hill, Barrytown 1999, s. 5-35.

[16] Por. R. F. Hardin, *Love in a Green Shade. Idyllic Romances Ancient to Modern*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 2000. Hardin akurat nie omawia opowiadania Blanchota, ale stanowi ono zaprzeczenie gatunku, jaki go interesuje.

obowiązków. Świat Blanchotowski jest nie-idyllą, choć w lekturze, do jakiej przyzwyczaiły nas tradycyjne egzegezy literatury Franza Kafki, datujące się właśnie sprzed próby lektury pism Kafki dokonanej przez Blanchota, może wydać się anty-idyllą.

Negatywna metafizyka Blanchota, metafizyka nieobecności, jest reakcją wywiedzioną z przemyślenia kondycji żydowskiej i z przemyślenia Zagłady. Tutaj ma swoje źródło jego filozofia języka jako siły negatywności. Blanchot interpretuje bycie Żydem jako „brak", jako „kondycję negatywną", bo dla żyda „nieobecność jest zarazem schronieniem i definicją".[17] Naród żydowski, to „naród bez ziemi, naród związany słowem": stąd tożsamość okazuje się czymś, czemu nie przysługuje żadna esencja. Jest ona figurą sensu, zawsze niestałego, nietrwałego, niepewnego, obłożonego „zakazem pokusy Jedności–Identyczności".[18] Zagłada, jako kwintesencja antysemityzmu, była, zdaniem Blanchota, próbą negacji „negatywności" kondycji ludzkiej ustanowionej na jej „różnicy" i „inności" (od kondycji boskiej), a więc, rzec by można, Zagłada była skutkiem utopii myślenia absolutyzującego akt afirmacji – afirmacji spełniającej się w tożsamości absolutnej. Tymczasem – jak pisał Adorno – to Oświęcim jest właśnie miejscem, gdzie zasada tożsamości święciła swój najpełniejszy kolektywny triumf, bowiem jest śmierć najdoskonalszą postacią „czystej tożsamości": w niej ustaje wszelki ruch znaczeń.[19]

---

[17] M. Blanchot, *Niezniszczalne. Być Żydem*, przeł. W. Błońska, „Literatura na Świecie" 1996, nr 10, s. 59 i n.

[18] Konstytuowanie się sensu następuje poprzez słowo. Po raz pierwszy w Objawieniu: „tym, co zawdzięczamy żydowskiemu monoteizmowi, jest nie objawienie jedynego Boga, lecz objawienie słowa jako miejsca, w którym ludzie utrzymują stosunek z tym, kto wyklucza wszelkie stosunki: z nieskończenie Odległym i absolutnie Obcym. Bóg przemawia i człowiek mówi do niego. Oto wielkie odkrycie Izraela. Kiedy Hegel interpretując judaizm powiada: «Bóg Żydów jest najwyższym rozdzieleniem, wyklucza wszelki związek», albo też: «W umyśle Żydów istnieje niemożliwa do pokonania przepaść», pomija to, co najistotniejsze, czego wyrazem są książki, nauczanie i żywa od tysiącleci tradycja; jeśli bowiem rzeczywiście istnieje nieskończony rozdział, słowu przypada uczynić zeń miejsce porozumienia, a jeśli istnieje niemożliwa do przebycia przepaść, słowo tę przepaść przekracza. Dystans nie zostaje zniesiony, nie ulega nawet zmniejszeniu, przeciwnie, pozostaje zachowany i czysty dzięki dyscyplinie słowa, które podtrzymuje absolut różnicy", M. Blanchot, *op. cit.*, s. 65.

[19] T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, s. 516.

Ale dla Blanchota słowo zawsze pozostaje chybioną figuracją obecności (do miana znaku której pretenduje). Czyli również chybioną figuracją sensu. Jest co najwyżej owej obecności śladem. Jako jej alegoryczna reprezentacja pozostaje w tekście właśnie znakiem jej nieobecności, figurą braku: zawsze czymś innym niż spodziewane w przedstawieniu. Świadomość tego fiaska w przedstawieniu zadaje piszącemu ostrogi: świadomość braku powoduje piszącym i skłania go właśnie do pisania, prowokuje do „nieustającego komentowania", nieustannego zagadywania tej niemożności.[20]

*

Czym są zatem *Tworki* i jaką w tej powieści rolę odgrywają tropy idylliczne? Powieść jest historią pewnego romansu, ale zmienia się w tren żałobny i w literacki rachunek sumienia. Wpisuje się w dyskusję nad szansami literatury w jej próbach sprostaniu temu, co niewyrażalne, a w szczególności nad tym, czy literatura zdolna jest przedstawić traumę Holocaustu i czy ma prawo (a może obowiązek?) czuwać nad pamięcią ofiar.

Akcja powieści toczy się podczas okupacji, w marcu 1942 roku. Oto Jurek, krótkowidz, pożeracz książek i poeta z bożej łaski, dwudziestojednoletni absolwent warszawskiego gimnazjum, który studia na tajnym uniwersytecie zamienić musiał na przysposabiające do zawodu kursy w Szkole Handlowej (bo ojca Niemcy wywieźli na roboty i trzeba pomóc mamie), z ogłoszenia przeczytanego w „gadzinówce" trafia do Tworek. W pozostającym pod niemiecką administracją zakładzie „dla psychicznie i nerwowo chorych" dostaje pracę w księgowości. Nasz bohater jest zadowolony: ma wikt i opierunek (praca jest wraz z mieszkaniem) i arcypewne papiery. Tam poznaje o rok młodszą od siebie Sonię. Sonia przyjechała „z Gdyni" i podobnie jak on jest „buchalterką". Tak jak nieco tylko od nich starszy Marcel Brochwicz, do którego w soboty przyjeżdża z Warszawy piękna młoda żona Anna. Jurka często odwiedzają koledzy z Warszawy, zjawia się Janka, przyjaciół-

[20] Por. M. Blanchot, *The Infinite Conversation (L'entretien infini)*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1992, s. 371.

ka Soni i też powiększa obsadę biurową. Z daleka, z miasta, docierają echa groźnej rzeczywistości, ale Jurek żyje jak pod kloszem. Młodzi, jak to młodzi, spędzają czas na wzniosłych rozmowach o życiu, na spacerach i majówkach, romansują. Trwa tworkowska idylla, dopóki nie okaże się, że Marcel jest ukrywającym się Żydem i wytropiony przez szmalcowników musi z Tworek uciekać. Jurek mu pomaga, ale Marcel nie zdoła się uratować. Tak jak nie zdoła się uratować Sonia, która – z tych samych powodów – ukryła się w Tworkach. Sonia umiera powieszona. Zniknięcie Marcela i śmierć Soni – ale także jej niezrozumiała decyzja: sama się zadenuncjowała i zmusiła niemieckiego dyrektora Tworek, by odwiózł ją na gestapo – naznaczają Jurka. Przeżywa wstrząs, ale jest w nim jakaś skaza połowiczności i duchowego rozleniwienia, a zwolna także wciąga Jurka w swoje tryby normalność. Jurek oswaja sobie te śmierci, jest na najlepszej drodze do zapomnienia, tym bardziej, że w Warszawie wybucha powstanie, w którym giną jego przyjaciele. Między nim a Sonią i Marcelem staje więc narrator: to on teraz przyjmie na siebie rolę żałobnika, on będzie rozpamiętywał i starał się zrozumieć Tamto – zdarzenia, które wymykają się tłumaczeniom, będzie kontemplował stratę, jaką stało się zniknięcie Soni oraz Marcela ze świata, jaki jemu pozostał. To on, narrator, stanie się postacią powieściową, choć z innego czasu, aniżeli czas bohaterów jego opowieści: pisanie umieszcza narratora w środku tamtych zdarzeń i staje się czuwaniem, pracą żałoby.

W *Tworkach* zastanawia obfitość odniesień do tradycji idyllicznych przedstawień. Warto je wyliczyć. Sonia objawia się Jurkowi w alejce parku niczym nimfa z obrazu Watteau. W Jurku wywołuje to erupcję zachwytu kulminującego uwagą narratora o arkadyjskości tej sceny.[21] Arkadyjska jest zresztą cała sceneria tworkowskiego pejzażu, „gdzie czyste polany i kryształowe wody" (T, 22), pejzażu, który stanie się teatrem amorów i manewrów miłosnych, jakie będą odbywać młodzi. Z idyllicznego *par excellence* repertuaru jest „altanka", „ławeczka pod brzozami" i przede wszystkim „huśtawka", niczym z obrazu Fragonarda („nabrała kolejnego rozpędu, lewą ręką przytrzymując sukienkę nad tym, co Jurkowi nie

---

[21] Por. M. Bieńczyk, *Tworki*, Sic, Warszawa 1999 s. 16. Dalej cytaty z tej powieści oznaczam T. Cyfra odsyła do strony, z której pochodzi cytat.

przyszło na myśl, ale wręcz przeleciało", T, 33), huśtawka, na której wzlatują heroiny tej powieści – Sonia, a potem Janka i Danusia. Taka jest też scena majówki, podczas której Jurek i jego koledzy dla i na cześć Soni rozgrywają mecz piłki nożnej, a potem dają zaimprowizowany koncert poetycki pod „tremolo fletu" („muzyka i poezja, to tylko się liczy", T, 59) i – przede wszystkim – obchody urodzin Soni, które z sielankowej dworskiej ceremonii (mamy tu i uroczyste mowy przy wręczaniu prezentów i toasty, i ukwieconą bramę, przez którą wyrusza pochód) zmieniają się w rokokowe *fetê galante* (znowu: mowy i deklamacje, „dźwięki okaryny", toasty i tort urodzinowy, „jednoosobowa orkiestra Marcela" i tańce, w których „bogom podobni śnili złoty sen o miłości, co wszystko zwycięża", T, 102). Nazajutrz rano, po wieńczącej święto urodzin miłosnej nocy Olek i Sonia oraz Jurek i Janka, „witani pokłonami i pozdrowieniami" przez tworkowską społeczność „wariatów", „czuli się pierwszą parą na scenie", „objęli się jak cztery alegorie i teraz ławą przetaczali się po żwirze śród życzliwych uśmiechów przepędzanych i odganianych piżam" – „Pierwsza po prawej Miłość, Beztroska, Nadzieja i Błogość" (T, 119). Cały ten sielankowy teatr czułej afektacji, zalotów i umizgów, kontredans będący pogonią za chwilą ulotnej rozkoszy, czyni z Tworek A.D. 1942 nieledwie jakieś Petit Trianon. „Czy przyjmie mnie Pan, wicehrabio, w ciszy zmierzch. Usiądę u twych stóp i opowiem ci bajkę" (T, 121) – pisze Danusia do Jurka, a „Jurek sukinpiórek" odpowiada jej bez chwili zwłoki listem uwodziciela, w podobnej afektowano-poetycznej manierze, by dopiąć celu. Celem tego rodzaju zabiegów – pisze Jean Starobinski, charakteryzując wrażliwość rokoko – było „uwznioślić pożądanie, rozpuścić dławiącą, obsesyjną zmysłowość w girlandach czułych słów sławiących niebiańską radość wiecznej wiosny"[22]. I nie inaczej postępuje „Jurek – lwi pazurek": podkochuje się w Soni, choć noc spędzi z Janką. I nie inaczej też postępuje – dodajmy – choć całkiem w innym celu, narrator *Tworek*: i on raz po raz odwołuje się do estetyki rokoko.

Młodzi po nocy miłosnej rozstają się bez pretensji, bo dla spragnionych wrażeń, chciwie nasłuchujących wołania świata, sma-

[22] J. Starobinski, *Invention of Liberty*, ed. Skira–Rizzoli, New York–Zurich 1987, s. 55.

kowane szczęście jest wszystkim, niczym dla opisywanych przez Starobinskiego bohaterów obrazów Watteau, Fragonarda czy de Troya [23]. Ten kult ulotnej chwili szczęścia kulminuje w scenie urodzinowego święta, w majowy wieczór. Nie ma nic słodszego nad dreszcz emocji, jaką daje chwila, a ona sama jest apoteozą radości i słodyczy życia: „Tu nad głową niebo, chmurki trzy, tam dalej łagodnie szumi woda, i być, jednak być" (T, 100).

Ale też cała ta obecność idyllicznych znaczeń jest przecież poddana zabiegowi deziluzji i opatrzona ironicznym cudzysłowem. Nigdy zresztą nie było inaczej. Tak jak dla Starobinskiego melancholia obrazów Watteau miała swoje źródła w fiasku przedstawianej tam tęsknoty za szczęściem, które w istocie nie mogło być w nich prawdziwie obecne – służąc wzbudzaniu przyjemności, były one aż nazbyt „przedstawieniem przedstawienia", grą lustrzanych odbić, w których obraz odbija nie tyle rzeczywiste, co sam siebie: obrazy odbijały pozory, wyobrażenie szczęścia, były więc „spektaklem spektaklu"[24] – tak i u Bieńczyka idylliczne tropy odsyłają do tego, co je kwestionuje i czyni z nich dekoracje, zza których przeziera coś, czego obecność tak uparcie chciało by się zamaskować.

Tworki to „oaza raju na skraju" (T, 18) – przepaści, chciałoby się dopowiedzieć. W ich arkadyjskim pejzażu płynie rzeczka, „mniejsza już o jej nazwę Utrata, odejmującą cośkolwiek od ładnej całości" (T, 22). Narrator powiadamia nas też o „sielance" w Alei Szucha, o której „swojsko gaworzą" dwaj granatowi policjanci rewidujący Jankę w mieście. Janka wkrótce stanie się ofiarą szantażu szmalcowników. Jak siedziba gestapo w Alei Szucha może zostać ironicznie nazwana scenerią „sielanki", tak i Tworki z zakładem dla psychicznie i nerwowo chorych, z arkadyjskiego azylu – „Życzę, ci przeto, a nawet proszę, byś została tu na zawsze (...) Jak Mefisto dam ci wieczną młodość (...), bylebyś tylko Tworek nie opuszczała" (T, 93) – staną się po śmierci Soni „ogrodzoną pustką"

---

23 Por. J. Starobinski, *op. cit.*, s. 85 i n.

24 J. Starobinski, *op. cit.*, s. 64. Tym, co jest w nim „brakiem", jest właśnie niedostatek prawdziwości, który stanowi zadrę: świat pozoru pochłania tu świat prawdziwy. „W tym świecie kuszącym ciągle nowymi przyjemnościami, których wyczerpać nie sposób, jesteśmy gdzie indziej aniżeli w życiu prawdziwym, nic tu nie nasuwa myśli o obecności w nim nudy czy śmierci" (s. 55).

(T, 179), synonimem świata szalonego: „Tworki, wszędzie Tworki, (...) cały kraj Tworki. (...) Ja jestem z Tworek!" (T, 177). Nie przypadkiem też miejscowi pacjenci – „wariaci" – noszą imiona wielkich postaci europejskiej kultury: mamy tu i Rubensa, i Vivaldiego, Goethego i Dürera, Newtona, Kleopatrę, Bismarcka, Schillera etc. Ani kultura, ani natura nie pozostają tu poza podejrzeniem. Sielskie *decorum* parkowych ustroni i okalających szpital łąk, często opisywane przy użyciu żartobliwych i czułostkowych zdrobnień (owe „wietrzyki", „chmurki"), nazwane zostanie w pewnej chwili „arbajtkomandem natury" (T, 52). Temu, co sielankowe, zostaje dopisany epilog, gdzie sielanka przechodzi w swoją szyderczą karykaturę albo zamienia się w tren. Młodzi tańczą, „i słychać tylko raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy, skocznego walczyka na umrzyka skrzyni" (T, 95). Czuła oracja Anny do Marcela, w powieściowej narracji zyskująca rytm i melodię sielanki o Laurze i Filonie, przechodzi w opowieść o Hotelu Polskim, pułapce zastawionej na ukrywających się w Warszawie Żydów. Wkrótce Anna i Marcel padną ofiarą tej mistyfikacji.

Komedia pasterska i romans pasterski często wykorzystują motyw maskarady, przebrania skrywającego prawdziwą tożsamość bohaterów. W *Eneidzie* przebranie, jest bardziej bronią w rękach bogów niż rodzajem obronnego kamuflażu: Wenus w księdze pierwszej objawia się Eneaszowi w kostiumie Diany.[25] Szekspirowskie przebieranki z *Burzy* czy *Snu nocy letniej* służą czemuś więcej aniżeli tylko komedii szczęśliwych pomyłek: umożliwiają zmiany tożsamości, dzięki czemu postaci mogą z nią eksperymentować, a zwłaszcza prowadzić gry erotyczne, w innej sytuacji niemożliwe. W tradycji idyllicznej – jak o tym pisze Starobinski – maskarada służy przyjaznej fantasmagorii: zanurzając się w niej, zostajemy uwolnieni od ciężarów życia, od trapiących nas trosk i przesądów[26]. Żyjemy tak, jakbyśmy patrzyli na siebie grających role szczęśliwych arkadyjczyków. To – jak podkreśla Starobinski – życie w ciągłym przemieszczeniu, życie na niby. Udajemy, że jesteśmy gdzie indziej i jest nam z tym dobrze! Takie życie zyskuje „fikcyjną mobilność",

[25] Por. L. A. Gregorio, *The Pastoral Masquerade. Disguise and Identity in L'Astree*, „Stanford French and Italian Studies", vol. 73, Anna Libri, 1992

[26] Por. J. Starobinski, *op. cit.*, s. 56 i 90.

aurę zabawy i beztroski, niezobowiązującą „podwójność": to świat ułudy i pozoru wdzięczących się postaci, przybierających pozy jak w prawdziwym życiu. Kostium, przebranie, maska dają poczucie bezkarnej „niewidzialności", pozostaje zatem na usługach wolności, służy realizacji pragnień, spełnieniu pożądania. Stanowi przepustkę do świata bezczasowej idylli, w której ludzie żyją jak mitologiczni bogowie.

> Niezwykła – pisze Starobinski – jest naturalna i niewymuszona familiarność, na wpół naiwna, na wpół alegoryczna, bytowania ludzi i bogów. Nierzeczywistość tego świata nie jest czymś, co kryje się w tle albo w przedstawieniu samych postaci, ale w powodującej nimi niepewnej wierze, nakazującej im podążać za przyjemnością z całą powagą. Z iście religijną żarliwością żyją oni w świecie rozkoszy. Pielgrzymują ku niemu i składają religijną ofiarę, odrzucając wszystko, co nie jest ich własną namiętnością i emocją. Watteau gustował w owych momentach pauzy, kiedy to wzrok ucieka, cichnie rozmowa, kiedy muzycy stroją instrumenty, w interwałach, w których serce czuje dotyk pustki, zanim nie otworzy się znowu na tajemniczą obecność. Postaci Watteau trzymają się za ręce, ale błądzą wzrokiem w oddali, odgrywają przed bogami rozkoszy spektakl swego zagubienia, zdając się wymykać samemu przedstawieniu, na wpół obecni. Na obrazie Watteau, pary opuszczają posąg Wenus: ofiara złożona, hołd oddany. Pomnik zostanie sam. Melancholia Watteau kryje się w tym jednoczesnym trwaniu kontempacyjnie przeżywanej obecności i uczucia wycofania, słodyczy intymnie przeżywanej chwili i pokusy dystansu. To melancholia artysty świadomego faktu, że radość malowania zastępuje radość życia[27].

W *Tworkach* również zostaje złożona ofiara bogini miłości, po nocy miłosnej piękni, dwudziestoletni przechadzają się po parkowych alejkach „niczym alegorie". Uczestniczą w niby procesji, w której adorują swoje szczęście, oddają hołd swojej młodości, miłości, błogiej słodyczy życia, które ma im tyle do zaofiarowania. Ale dla nas, czytelników wiedzących już, że wszystko to skończy się katastrofą – bo powieść otwiera scena lektury listu antycypującego tragiczny bieg zdarzeń – procesja jest konduktem żałobnym.

---

[27] J. Starobinski, *op. cit.*, s. 65. Ten moment pauzy jest konieczny, by zintensyfikować przyjemność – pisze w innym miejscu (s. 85).

Dla nas, czytelników, zakochani na parkowych alejkach odprawiają nabożeństwo, starając się odwrócić zły los. My wiemy, że trzeba nam będzie, wraz z narratorem powieści opłakać zamordowaną młodość. Nasi bohaterowie, choć „bogom podobni", nie mogą odjechać na Cyterę: za ogrodzeniem tworkowskiego *locus amoenus* czai się Tamto – i to ku niemu zwrócona jest nasza i ich uwaga. Ta wiedza nie pozwala nam zatracić się w ich adoracji chwili.

Sonia również przebywa w pastoralnej kwarantannie, ale tu nie chodzi o nowe nauki służące nowemu życiu – tu chodzi o życie. Albo inaczej: ta nowa, zdobyta tutaj wiedza zabije ją, stanie się „południem", na którego nieboskłonie zaświeci czarne słońce, jak czarna dziura, w której Sonia zniknie bezpowrotnie. Przebranie służy tu zmianie tożsamości, ale jest to gra, w której stawką jest przetrwanie. Jej rude włosy, które rozjaśnia octem, i jej „urocza składnia, to znaczy czasownik na końcu zdania, i akcent nieduży" zachwycają Jurka i Olka, ale w oczach i uszach kogoś innego mogą być wyrokiem śmierci. Jako swój „sobowtór" wygląda pięknie i, powiedzmy to wprost, w pełni zasługuje na względy, jakie okazują jej wszyscy naokoło; i Jurek, i nowy narzeczony, Olek i „piżamy", i Herr Kaltz, i nawet Herr dyrektor Honnette, ba! – nawet strażnik Johann stojący na wartowni, ale przecież cała ta kurtuazja w jednej chwili może zmienić się w rytuał całkiem inny, rytuał, który doprowadzi bohaterkę na posterunek policji. Niewiele trzeba – „Ach, jakże blisko jest od słowa do słowa, od łąki do rozłąki i od zmierzchu do świtu" (T, 103) – by z huśtawki trafić na szubienicę. „Z huśtawki na szafot" – tak zatytułowany jest jeden z rozdziałów książki Starobinskiego. Jeśli przywołuję tę analogię, to nie dlatego, że sądzę, iż świat z rokokowych obrazów, zgładzony przez rewolucyjny terror, znajduje swój odpowiednik w napisanym przez Bieńczyka romansie z czasów Zagłady. Na rokokowych obrazach huśtawka pełni rolę metafory – u Bieńczyka zyskuje ona jeszcze dodatkowy wymiar, o czym za chwilę. W interpretacji Starobinskiego wahadłowy ruch huśtawki wydobywa ów aspekt istotny dla dającej się z obrazów wyczytać filozofii życia, jaką jest religijnie adorowana ulotność szczęścia. Przemijające i niepowtarzalne jest wszystkim, co się liczy. Okazja jest epifanią. Zbieg okoliczności – momentem, w którym odsłania się tajemnica spodziewanej przez nas obecności, po to tylko, by za chwilę skryć się w potoku dalszych zdarzeń.

> Na dwóch obrazach Fragonarda mamy szybkie spojrzenie z czającym się w nim wyczekiwaniem, jakie powstaje na widok kobiecego ciała, zawieszonego między poddaniem się a wycofaniem i ucieczką. Dziewczyna zanurza się w ciemne tło i znowu z niego wraca.(...) Kto wie, czy ta chwila kiedykolwiek powróci?[28]

W powieści Bieńczyka wahadłowy ruch huśtawki podobnie ilustruje ów moment pojawienia się obecności, sensu – chwilowego, zagrożonego rozproszeniem się w tle zdarzeń. To jego momentalne objawienie się jest jedyną dostępną nam formą uczestnictwa w wyczekiwanym przez nas porządku bytu, w upragnionej obecności. Zyskujemy je i tracimy, ciągle na nowo. Sonia na huśtawce jest niczym *signifiant*, który przez chwilę staje się tożsamy ze *signifié*; zaraz jednak owa tożsamość staje się wątpliwa i nieoczywista. Właśnie w scenie z huśtawką Jurek uświadamia sobie, że Sonia jest dla niego nieosiągalna:

> Huśtawka wystrzeliła pod błękitne i zawisła na ćwierć sekundy, tak aby Sonia mogła wydać się niedosiężna, nadto więc kobieca. Całowanie najlepiej byłoby zacząć od uszu i szyi, a potem zjeżdżać wraz z huśtawką w dół, gdzieś do pół metra nad ziemią. Na razie można by wspomnieć to i owo o latającym łabędziu i pięknu, którego nie da się chwycić lub przyhamować, chyba że samo zechce. (...) No nie wiem, czy ją złapię, bo nie jest na ziemi – tak to jakoś wszystko po raz pierwszy odczuł; huśta się za wysoko i może jest nazbyt smagła, jak na moją białą cerę (T, 32-3).

Ale to samo odnosi się do Jurka widzianego z huśtawki przez Sonię: „On sam we własnej osobie – czytamy – tyle tylko teraz ważył i znaczył, ile go widziano i kwitowano" (T,34). „Świadomość jest tylko powierzchnią" – zdradzał Nietzsche. „Być to wydawać się" – nauczał Sartre. I powieściowy Jurek to wie, że aby silniej dla swoich wybranek zaistnieć, musi im wydawać się atrakcyjnym. Stąd ta staranność w ubiorze, te wody kolońskie i przyczesywanie się, stąd te perory filozoficzne przy huśtawce, które serwuje (ma przygotowany na takie okazje „gotowiec") Soni, Jance i Danusi. Sądzimy tylko po pozorach. Głębia jest jedynie maską, jaką przywdziewa powierzchnia, by przydać sobie powagi. Ale

[28] J. Starobinski, *op. cit.*, s. 76.

wszystko w pełni i prawdziwie istnieje tylko tu i teraz. Całe bogactwo bytu wyczerpuje się w jego rozrzutnej migotliwości.

> Skoro rzeczą właściwą naturze jest tworzenie różnorodności, skoro jej niezmożona potęga wyraża się nieskończoną ilością jej wytworów, to owe bogactwo możemy uchwycić najlepiej w wielorakości ludzkich twarzy. Co za nieskończona mnogość twarzy, charakterów, podobieństw i różnic! Na jednym drzewie nie znajdziemy dwóch takich samych liści – powiada Leibniz. Nie ma też dwóch podobnych sobie twarzy.[29]

W pewnej chwili nasz Jurek powiada:

> – Chciałbym to móc opisać. Albo jeszcze lepiej namalować. Zrobić ci portret. Ciemnozielony jałowiec i twoja postać (...), ja gdybym był malarzem, malowałbym tylko ludzi. Ich portrety. I tak jak stoją. (...)
> – Dlaczego tylko ludzi? – zapytała Sonia, i od chrypki w jej głosie pytanie zdało się Jurkowi ważne, i poczuł, że w środku robi mu się tak prawdziwie.
> – Nie wiem, coś się wtedy dzieje dobrego. Twarze są takie bogate... takie bez końca. Że aż szkoda, by nie trwały. Dlatego jak czytam, nigdy nie przeskakuję opisów. A ciała w ubraniach są takie staranne i tak bardzo chciałyby wiecznie być. Jak ja teraz z tobą na tej łące (T, 37).

Osiemnastowieczny malarz – pisze Starobinski – stawiał sobie za cel przychwycenie chwili i uczynienie jej dostępną naszym zmysłom. A z nich najbardziej ekspansywnym był zmysł wzroku: „żywo wyczulone spojrzenie artysty, lekki dotyk pędzla i niesłabnący entuzjazm zaświadczający w przekonujący sposób, że obiekt przedstawiany nie jest mu obojętny, przychwycony i unieruchomiony w drogocennej kropli czasu”.[30] Z tego wzoru zdaje się czerpać swoje natchnienie narrator Bieńczyka:

> Właśnie tam szła panna wysoka, panna kwiecista, prawym biodrem zagarniając przestrzeń natychmiast oddawaną lewym, do podkucia z tyłu wzrokiem podając na przemian to tę, to tamtą stópkę, więc Jurek podkuwał, półobcas był z korka, a nad butami czyżby naga skóra bez pończoszki i pierwsze bawełniane kwiatki, tam gdzie zapowiedź kolana, samolubnej rzepki i gilgi gilgi, gdyby tak z tyłu połaskotać, jeszcze wy-

---

[29] *Ibidem*, *op. cit.*, s. 134.
[30] *Ibidem*, *op. cit.*, s. 210 i 119.

żej zaś ukryte miniraje już na pełnym kobiercu kwiatów, wiosna w całej krasie, bo i róże i anemony, i może też i goździki naprzemiennie podnoszące się i opadające, tam gdzie się karci dzieci, więc teraz potknięcie Jurka, w arkadii też były w końcu kamienie, a może były również te głupie zarękawki biurowe jak czarne przeczucia na skraju ogrodu, jak żałobne pokrowce na naturę i kulturę razem wzięte; na szczęście wyrosłe z ich czerni palce, smagłe i długie, zwinnie przekładające pogwizdywanie nad język gestów, świergotliwym melodiom rachujące takty, każą zapomnieć o wszelkich przypuszczeniach i przy nagłym *allegretto* wzmocnionym przez *molto vivace* wyprowadzają wzrok Jurka w górę, tam gdzie wzniesione w tej sekundzie dyrygenckie ramię, polecające kotłom bić, a smyczkom przyspieszać aż do finału, wpada w rozwiane i lśniące rudoblond fale, jeszcze tego wieczora ujęte przez Jurka w ostatniej kolejce jako „włosów Niagara" do rymu z „wiara", i zapisane w ten sposób na okładce tomiku, lecz na razie śledzone baranim wzrokiem aż po swoje rozliczne dwubarwne źródła, rozdzielone po lewej stronie przedziałkiem i nieco tylko okiełzane nad uszami przepaską w kolorze fioletu, z tyłu głowy tracącą nad tą burzą jasnego jedwabiu panowanie, wszakże pasująca do twarzy, a na pewno śniadej i chyba dość ładnej, która, na chwilę odwrócona, uśmiecha się promiennie i sprawdza, czy Jurek podąża do pawilonu C, bo właśnie tam panna szła, tam właśnie panna szła (T, 16).

Owa momentalność istnienia przedstawianego obiektu, powiada Starobinski, faworyzowała te gatunki i techniki malarskie, które same z siebie zdawały się redukować czas przedstawiony i czas potrzebny do przedstawienia przychwyconej, ulotnej chwili: szkic, rysunek, akwarelę.

Wrażliwość, jaką dzieli narrator ze swymi bohaterami zaprasza: chwilo, trwaj! Daje wyraz pokusie utrwalenia teraźniejszości, jako sztuka przyciąga uwagę kogoś, kto sam ma poczucie nietrwałości i nad to, co wieczne i niezmienne, przedkłada to, co dostępne w swojej bezpośredniości. Jest przyjemnością patrzenia i przyjemnością czerpaną z bycia widzianym. Paradoksalnie, przyjemnością tym większą, im bardziej sami mamy poczucie, że ów świat pozoru, za którego pośrednictwem przedstawiamy się innym, jest naszym dobrowolnym wyborem, maską wybraną przez nas samych. Zapewnia dreszcz ryzyka wydawania się na cudze spojrzenie a jednocześnie poczucie bezpieczeństwa.

Ale dla Soni ten świat pozoru jest kwestią życia i śmierci. Żyje i jest bezpieczna dopóki świat pozorów trwa. Jak długo można

wytrwać w owym świecie pozorów, wiedząc, że niewiele trzeba, by równie jak on realna stała się rzeczywistość naznaczona grozą i śmiercią? Wahadło huśtawki wychyla się na przemian w świat idylli, gdzie Sonia „króluje" i jest adorowana niczym Królowa Elfów, Fairie Queene, gdzie życie j e s t – i jest ono feerią barw, doznań, przyjemności, migotaniem, pośpiechem radosnej pogoni za szczęściem, i w świat Tamtego, gdzie życia n i e m a. Tamto, jako przestrzeń śmierci, jest paraliżem myśli i zmysłów, czarną dziurą, pustką, wymykającą się ludzkiemu spojrzeniu i językowi. Znamienne, że opis twarzy odkopanej nazajutrz po egzekucji Sonii jest opisem negatywnym, opisem fiaska opisu:

> Wreszcie ukazała się twarz w swym zniknięciu, w najdalszym oddaleniu, w negatywie opcji życie i trzeba by wszystko odwrócić, narodziny nazwać śmiercią, pustkę okiem, szczelinę uśmiechem, aby tę twarz opisać, ująć w dłonie i nazwać, żeby miała imię (T, 173).

Jak pamiętamy, obecności nie sposób oddać sprawiedliwości w przedstawieniu, ale nieobecność śmierć, jest zawsze w przedstawieniu chybioną i niepełną reprezentacją. Zawsze jest ono (tylko) alegoryczne. Znamienne, że kiedy Sonia decyduje się umrzeć i pisze list pożegnalny do Jurka, już jest jej „mniej": „ścieśnia" się do małej literki, inicjału swego imienia. Zmienia się w „kreskę", bo już zaczyna wieść życie graniczne, a jej pisanie jest niczym linia oddzielająca życie od śmierci. Sonia jest nieodwracalnie Tamtym naznaczona: jest „z Berdyczowa", czyli dla narratora piszącego swoją powieść w wiele lat po wojnie już znikąd, z pustki, jaka pozostała po świecie zamordowanym.

„ – Nigdy tego nie pojmę. Przecież wiedziała, że ktoś ją kocha. Przecież ją kochałeś. Dlaczego cię zostawiła? Jak mogła?" – pyta Jurek Olka. Czym wytłumaczyć decyzję Soni, która miała przecież wszelkie szanse, aby przeżyć wojnę w idyllicznym ukryciu, „u Pana Boga za piecem"? Być może tym, że życie na co dzień w owym wahadłowym ruchu między życiem z jego słodyczą a Tamtym z jego niepojętą grozą stało się zadaniem nie do wykonania, ponad jej siły. A może jej decyzję należy rozumieć jako odmowę zgody na takie urządzenie świata, w którym wahadło wychyla się na przemian to w jedną, to w drugą stronę i sztuka życia, a niekiedy przeżycia, sprowadza się do tego, czy zdołamy wytrwać w grze pozo-

rów, bo tylko w owej grze i dzięki niej zyskujemy poczucie bezpieczeństwa, czyli sensu? Wszystko, co wydawało się trwałe i solidne, dawno już wyparowało. Zdanie „Żyć jak u Pana Boga za piecem" jest tylko metaforą. Z potoku metafor Straszny Wędkarz wyłowi inną metaforę. A i miłość w pejzażu, w którym łatwo zmienić się mogą dekoracje, jest czymś wydanym na łup przypadkowości. Wielość rzeczywistości, niewspółmierność równocześnie obecnych światów, składających się na tajemniczą jedność naszego doświadczenia, jest dla pokolenia dwudziestowiecznych modernistów czymś frapującym. Wyposaża w nowe, nieznane dotąd uczucie wolności. Ale już od czasów „człowieka z podziemia" przybiera również złowrogą interpretację albo wprowadza to, co *unheimliche*, co rozsadza naszą definicję rzeczywistości. I co dla kogo stanowi instancję, w której zapadają respektowane przez nas wyroki? Pisarzom z pokolenia Adorno wiedza o rewersie i awersie ludzkiej rzeczywistości kazała formułować akt oskarżenia: nie ma takich pomników kultury, które jednocześnie nie byłyby pomnikami barbarzyństwa. Ta nowa wiedza nie uzbraja dostatecznie przeciwko drzemiącemu w nas popędowi śmierci – przeciwnie, rozbraja nas: w chwili kryzysu wołanie pustki może okazać się silniejsze.

Konwencjonalność idyllicznego przedstawienia odsyła do tej nowej wiedzy o konwencjonalności i sztuczności ludzkiego świata w ogóle. Nostalgiczna potrzeba zadomowienia i siła ciężaru tradycji sprawia, że ów świat wartości przez swoje – jak to powiadają konserwatyści – „zadawnienie" może wydawać się nieledwie naturą. Ale w chwili kryzysu i katastrofy odsłania nam się jako „sztuczna natura", krucha i nietrwała, i przez to obarczona defektem. Jej mankamentem i brakiem jest to, że w konfrontacji z tym, co jawi się nam w przebraniu „nieludzkiego", tak często przegrywa. Dla tych, którzy wyszli cało z katastrofy, tak „zdenaturalizowany" świat traci nie tylko swój powab, ale i autorytet, nigdy nie będzie oglądany z niewinnym zachwytem, zawsze już tylko z melancholijną zadumą: „Niczego mi, proszę pana, nie żal tak jak porcelany".[31]

---

[31] Cz. Miłosz, *Piosenka o porcelanie*, w: *idem*, *Światło dzienne*, Instytut Literacki, Paryż 1953, s. 12.

Ale przecież ta wiedza nie była wcale nowa. Co najwyżej bywała ona zapominana w okresach pokoju i stabilizacji. Nietrwałe piękno jest tym, co zawsze przepada w primordialnej otchłani i zawsze z niej powraca, jak mówi nam o tym mityczna opowieść. I Sonia, na podarowanym jej konterfekcie namalowanym z okazji jej urodzinowej intronizacji, jest jednocześnie i inkarnacją Wenus Botticellego i Kory-Demeter: zgromadzeni śmieją się i klaszczą, „z ziemi bowiem wyszła nowa Sonia jak nowy świat po przemianie gliny" (T, 89). Do gliny Sonia powróci i ponownie zmartwychwstanie w opowieści, która jest odpowiedzią na słowa listu Soni. To im „trzeba dać wreszcie szansę" (T, 7).

Świadomość, że ludzkie życie to *krisis* i że jego osnowę stanowi chwila ważenia się losów, stale towarzyszyła starożytnym Grekom. „Prawdziwym bohaterem *Iliady*, prawdziwym stojącym w jej centrum podmiotem, jest siła, (...) siła, która zadaje śmierć, (...) moc zamiany w rzecz człowieka, który jest żywy" – pisze Simone Weil.[32] W *Tworkach* ta przemiana się dokonuje i *fête galante* zmienia się w rytuał żałoby.

I Jurek, i jego przyjaciele przyjeżdżający do Tworek na majówki próbują z okupacyjnej codzienności, którą wypełnia groza i niepewność jutra, „powrócić" do rajskiej przestrzeni leżącej rzekomo p o z a ową codziennością, powrócić w „przedwojenne" realia, które są teraz dekoracjami, choć wydają się takie znajome i ciągle mają z dawnymi realiami tyle wspólnego. Jurek, który jako mistrz ceremonii układa swoje wierszowane akty strzeliste na cześć Soni, już wcześniej zostaje pouczony przez jednego z pacjentów[33], że „tak się już nie pisze. Tak się pisało przed Tworkami" (T, 15).

Ale taki powrót jest jedynie rezygnacją z jednych konwencji na rzecz drugich, albo może w tym wypadku próbą zawieszenia jednych i aktualizowania drugich – bo w powieści (w świecie bohaterów) konwencje zachowań patriotyczno-martyrologicznych i sielankowych niekiedy się mieszają: ciśnienie rzeczywistości jest na-

---

[32] S. Weil, *Iliada, czyli poemat o sile*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, „Res Publica Nowa" 1997, nr 6, s. 56.

[33] Tą postacią, pełniącą funkcję mentora Jurka, jest Antyplaton. To przezwisko jest oczywiście znaczące: poglądy, jakie wyznaje Antyplaton, odsyłają do derridiańskiej krytyki metafizyki obecności.

zbyt wielkie. Mimo supremacji rzeczywistości od konwencji nie ma ucieczki. Rzeczywistość dzieje się wprost, ale przedmiotem naszej o niej refleksji staje się za pośrednictwem tego, co dla nas stanowi jej reprezentację. Owe przedstawienia przesłaniają ją, ale zarazem nadają jej formę, sprawiają, że zaczyna znaczyć. Sama w sobie pozostaje poza naszym poznaniem, choć ma decydujący wpływ na nasze życie, ba! – często przesądza o życiu i o śmierci, a mówiąc przywołanymi słowami Weil, ma „moc zamiany w rzecz człowieka, który jest żywy". Pośrednictwo konwencji, przedstawienia, znaku jest czymś, czego wyeliminować się nie da: co najwyżej konwencja i kultura kryją w sobie alternatywę. Ta wiedza dla nas, czytelników literatury dwudziestowiecznej (vide *Ferdydurke* Gombrowicza), staje się powoli komunałem. Ale już Rousseau odkrywa dla nas prawdę: tak pożądany stan szczęścia i niewinności, „stan naturalny" stanowi tylko inne *decorum:* „Nawet dla Greków sielanka, której bohaterowie wycofują się ze świata *polis* do arkadyjskiego ustronia, była tylko wywodzącym się z repertuaru kultury sposobem wychodzenia z tego, co również przynależne do kultury, więc konwencjonalnym sposobem przezwyciężania konwencjonalności".[34] Już dla Teokryta była ona formą ironiczną.[35] Idylla jest modelem porządku alternatywnego wobec świata już istniejącego. Sielankowe przedstawienie odsyła do owego modelu, a nie wprost do jakiejś rzeczywistości (choć jak każde literackie przedstawienie jest grą z modelem).

Do Arkadii nie można powrócić, ale można ją odwiedzać, można zainstalować się w niej dzięki konwencji. Wyjście z rzeczywistości „wojennej" dla bohaterów *Tworek* możliwe jest dzięki konwencji i za jej pośrednictwem: może się spełnić jedynie poprzez reżyserię rzeczywistości. Co więcej, tylko konwencja właśnie – gdy respektowana i praktykowana, nadaje rzeczywistości jej ludzką twarz. Konwencja jest czymś z gruntu sztucznym, *artificiel*, pochodzi z tego samego porządku, co kultura, stanowi jej zaplecze. Tworzy rusztowanie, dzięki któremu świat nie usuwa się w stan dzikości, w hobbesowski stan naturalny.

---

[34] J. M. Perl, *The Tradition of Return.The Implicit History of Modern Literature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1984, s. 55.

[35] M. V. Ettin, *Literature and Pastoral*, New Haven, London 1984, s. 113.

„Gdyby Jurek ogórek kiełbasa i sznurek miał w tamtej chwili czas i sposobność rozważyć list równie dokładnie, jak cztery lata wcześniej rozbierał na pisemnej maturze dramat poety, ten, już wtedy o ciemności i głuchości" – czytamy – zastanowiłoby go, dlaczego Sonia, wiedząc, że za chwilę zginie i ona sama, i jej świat, postępowała zgodnie z epistolarną etykietą:

> dlaczego pamiętała o interpunkcji? Dlaczego dochowała wierności epistolarnej formie zwrotu tytułowego, a następnie akapitu od nowej linii, dlaczego wzmocniła znakiem graficznym życzenia szczęścia dla adresata oraz zdania o profilu ogólnokształcącym, a nawet humanistycznym z uwzględnieniem Grecji? Los jest dziwny! – wybiła mocno jak przodujący Sofokles, podwoiła wykrzyknikiem niczym chór komentujący w tragedii zdarzenie. Widocznie tak musiało być! – zdublowała wykrzyknikiem wypowiedź, oddając Fatum co królewskie, na odejście robiąc przed Fatum głębokie *chapeau bas*, bezwzględne do niego *à propos* (T, 9).

I nie czekając, narrator udziela odpowiedzi: posłużyła się nią, bo „o tym przeznaczeniu" przeczytała kiedyś, że „dotyczy wszystkich tu nazwanych i ciągle żywych":

> Ale dawała do zrozumienia, że padło akurat na nią, ją właśnie chwyciło w sieć podbierakiem, do niej mrugnęło niejednym oczkiem. I odchodząc, wskazywała tym graficznym sposobem, że ona się zgadza i że całą sobą, skupioną w okrzyku, pokornie i śmiało, ze zgrozą i spokojem staje, jak tylu przed nią, do drogi. I tradycyjnie, w dozwolonej ludzkości formie postscriptum, życzyła głośno, pełną piersią, lepszej przyszłości tym, co tu jeszcze zostaną (T, 9).

Porządek pozytywności świata tragedii (przedstawione w niej wydarzenia mogą budzić gniew, litość, współczucie dla ginących, pozwalają przeżyć moment oczyszczenia) w opinii Adorno i późniejszych badaczy literatury na temat Holocaustu nie znajduje swego zastosowania do tego, czym była rzeczywistość Zagłady. Zagłada nie skrywała w sobie żadnego sensu, cierpienie ofiar nie tworzyło tam żadnej „wartości".[36]

Zdanie: „Los jest dziwny! Widocznie tak musiało być!" brzmi jak memento wypowiedziane przez chór w greckiej tragedii i jest

---

[36] Pisałem o tym w tekście *Ludzie ludziom? Ludzie Żydom? Świadectwo literatury?*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, studia pod red. A. Brodzkiej-Wald, D. Krawczyńskiej i J. Leociaka, Wyd ZiH i IBL PAN, Warszawa 2000, s. 95.

zaklęciem, które sprawia, że powraca świat, regulowany przez konwencje. Inaczej mówiąc, Sonia uciekała się do retorycznej kliszy i w kryzysowej chwili dbała o *decorum*, bo zarówno retoryka, jak i *decorum* nieludzkiemu nadawały ludzki wymiar, niepojętą „zamianę w rzecz człowieka, który jest żywy", zmieniały w rytuał.

I nie inaczej (choć nie bez oporów i przekonywany przez Antyplatona) postąpi Jurek, układając tren na śmierć Soni: desperacki i grafomański, a więc w potocznym odczuciu absurdalnie niestosowny. Cóż z tego! Wszelka różnica między przedstawieniami Zagłady – zdaje się powiadać Bieńczyk – jest tylko różnicą stopnia w czynieniu zadość konwencji. Zawsze pozostaną one nieadekwatne. Zawsze chybią celu, który sobie zamierzają. Ale nic innego nie pozostaje, bo poza kaleką próbą sprostania powinności wobec kogoś, kogo się kochało, wobec kogoś, kto po prostu był, rozciąga się tylko milczenie. Milczenie pozostawione sobie staje się jałowym ugorem niepamięci, a czasem wspólnictwem w odmowie pamięci. Jurek wraz z Antyplatonem układają zatem nieudolny tren na śmierć Soni. I tak trzeba: świat bez rymu staje się światem bez sensu, świat bez powtórzeń staje się światem pozbawionym ciągłości, bez poszanowania dla konwencji zamienia się w chaos: świat bez opowieści przestaje być naszym światem.

Opowieść jest więc tym, co konstruując model ludzkiego świata, zarazem konstruuje tożsamość opowiadającego: temu, kto „przyłapuje się" na tym, że istnieje w różnych porządkach sensu, na gruncie których obowiązują różne i zarazem sprzeczne ze sobą systemy wartości, opowieść, jako wybór pewnego ich porządku, nadaje integralność. Nadaje więc integralność temu, co samo w sobie integralne nie jest, stanowi więc odpowiedź na oczekiwania formułowane w tym względzie pod naszym adresem przez innych.[37] Dlatego Roland Barthes, odnosząc się nieufnie do czegoś takiego jak poczucie tożsamości osobowej, woli pisać o „ideologii osoby".[38]

---

[37] Nasze poczucie tożsamości osobowej, powiada Claude Levi-Strauss, nie jest niczym innym jak tylko rezultatem presji społecznej (por. C. Levi-Strauss, D. Eribon, *Z bliska i z oddali*, przeł. K. Kocjan, Wyd. OpusŁódź 1994, s. 197), czyli – jak to z kolei wykłada Jacques Lacan – jest efektem naszej zależności od Innego.

[38] R. Barthes, w *S/Z*, co nie przesądziło o wyborze opcji filozoficznej, bowiem w jego ostatniej książce *La chambre claire* (przetłumaczonej przez Jacka Trznadla jako *Światło obrazu*) takie kategorie jak „tożsamość", „identyczność" czy nawet „dusza" odgrywają kapitalną rolę, Wyd. KR, 1996.

Naszemu wyobrażeniu o „integralności" ja odpowiada nasze oczekiwanie referencyjności narracyjnych odniesień, ale znowu: przedstawienie narracyjne nie mimetyzuje świata, a jedynie n a s z model n a s z e g o świata.

> O naśladowaniu nie sposób mówić tak – powiada (za Wolfgangiem Iserem) Virgil Nemoianu – by nie pojawiły się pojęcia takie jak analogia i intencja. Zasadnie o naśladowaniu możemy mówić jedynie wtedy, gdy mamy do czynienia z intencją odtworzenia, i kiedy rezultat odtworzenia pozostaje analogiczny z owym intencjonalnym przedmiotem. Tym samym autor naśladuje model, a nie przedmiot.[39]

Iser zaznacza:

> Żaden tekst literacki nie odnosi się do przypadkowej rzeczywistości jako takiej – zawsze przypadkowej, lecz do rzeczywistości będącej efektem konceptualizacji, a więc do jej modeli, w której całe jej przypadkowość i złożoność zostają zredukowane do znaczącej struktury. Owe struktury znaczące określamy mianem obrazów świata, albo „systemów".[40]

Rzecz jednak w tym – zwraca uwagę Nemoianu – że literatura jest także grą z owym modelem rzeczywistości, który dla niej stanowi wyzwanie. Kwestionuje go, ironizuje, parodiuje albo afirmuje, gloryfikuje, a więc deformuje i sublimuje, za każdym razem znacząco przekształca, wprowadza zamęt do „systemu". Skoro tak, to literackie przedstawienie nie jest więc obrazem rzeczywistości czy odwzorowaniem jej modelu, ale zawsze jeszcze czymś innym. Można by dopowiedzieć, że jest trzecią rzeczą, fantazmatem ustanawianym w oparciu o „opaczne podobieństwo" – jak o tym pisał Walter Benjamin w eseju o reprezentacjach powieściowych Marcela Prousta.[41]

---

[39] V. Nemoianu, *A Theory of the Secondary Literature*, John Hopkins University Press, Baltimore–London 1989, s. 122.

[40] W. Iser, *The Art. Of Reading*, John Hopkins University Press, Baltimore–London 1978, s. 70. Podobnie dla Jurija Lotmana literatura, przedstawiając rzeczywistość, nie była jej imitacją, ale „wtórnym systemem modelującym".

[41] W. Benjamin, *Do wizerunku Prosta*, w: *idem*, *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 281. Pisałem o tym w *Formach pamięci*, Wyd. Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996, s. 53.

Literatura nigdy zatem nie odda rzeczywistości sprawiedliwości, a jedynie swoją sprawiedliwość wymierzy. W obliczu Tamtego opowieść staje się jedyną instancją zdolną przywrócić ludzki wymiar zniknięciu Soni i pustce, jaka po niej została. Choć jako list do Soni pisana jest „na Berdyczów", to jako list do pozostałych i zapis pracy żałoby ocala pamięć o kimś, kto raz kiedyś był, żywy pośród żywych, zanim stał się rzeczą, daną w archiwum akt dawnych, wyrzutem sumienia. Im bardziej opowieść zdawać będzie sprawę ze swej niemożności, nieudolności na granicy niestosowności w jej próbie sprostania doświadczeniu Soni, tym będzie uczciwsza. Im bardziej będzie sztuczna, im bardziej nie na miejscu („tamtym" miejscu), tym bardziej będzie afirmować świat wartości, którego jako opowieść opuścić nie chce i któremu chce pozostawać wierna.

Dlatego narracja *Tworek* od samego początku, od pierwszego zdania, eksponuje swoją sztuczność, swoją natrętną literackość. Narrator, raz po raz poprzez odautorski komentarz wydobywający sytuację pisania zamienionego na rytuał, obrzęd, ceremonię żałoby dokonuje aktów deziluzji: to tylko mój prywatny rytuał, w którym możecie brać udział, który może stawać się i waszym rytuałem. Ale narrator daje nam do zrozumienia, że pisząc swoją książkę na ławce w Tworkach, staje się postacią powieściową, choć z innego czasu aniżeli czas jego bohaterów: pisanie umieszcza go w środku tamtych zdarzeń i staje się czuwaniem – jednak opowieść nie przestaje być opowieścią uwikłaną w tryby swojej retoryczności. Chcieć to ukryć byłoby niedorzecznością, skoro to konwencja i retoryczność właśnie są tym, poprzez co odnajdujemy się wspólnie jako żałobnicy. Zatem narrator ową retoryczność podkreśla i potęguje: temu służą wszystkie kalambury, natrętne rymy, refreniczne powtórzenia, niczym w piosence pasterskiej, ironie, aluzje literackie i parodie, zamierzone wykolejenia języka, deminutiwa, porównania przypominające barokowe koncepty. Zabawy słowami i afektację, klimat z rozmysłem uprawianej dziecinady – to wszystko Jean Starobinski wymienia jako z gruntu przynależne dla wrażliwości wyrażanej przez styl rokokowy. U Bieńczyka raz po raz pojawiające się kalambury i rymowanki przedrzeźniające imię jego bohatera, imitują ten styl, podobnie jak przeniesiona stamtąd skłonność do ornamentacyjności i miniaturyzacji, kult szczegółu na usługach adoro-

wanej chwili szczęścia, tak widoczna w cytowanym już wcześniej opisie Soni pojawiającej się Jurkowi po raz pierwszy w alejce parku.

> Rokoko – czytamy – to barokowa ekstrawagancja w miniaturze: szeleści, błyszczy i migocze, infantylizuje powagę mitologicznych bogów, nadając im cechy zniewieściałych herosów. To doskonały przykład formy artystycznej, która bagatelizuje wartości, jakim zdaje się przyświadczać, ale czyni to z elegancją, pomysłowością, łatwością i wdziękiem (...), przydaje pełnię powagi teatralnemu gestowi, (...) umiejętnie łącząc w przedstawieniu miłą nam intymność z ruchem przyprawiającym nas o równie miły zawrót głowy. (...) Piękno wywodzi się z wypracowanej zawiłości formy, która ma to do siebie, że wyprawia oko w pościg za ulotną chwilą.(...) Wzrok jest bowiem najbardziej zaborczym ze zmysłów: spojrzenie pokonuje dystans dzielący nas od obiektu naszej adoracji. (...) Słowa i kształty tańczą, ale czytelnik czy widz nie jest zdezorientowany ani przestraszony.(...) Na obrazach rokokowych szczęścia jest przedstawiane jako wydatkowanie energii całkowicie obliczonej na uświetnienie każdego pojedynczego gestu i ruchu. Szczęście dawało się odnaleźć w ruchu przedsiębranego dla samego siebie, i w wypoczynku bez chwili wytchnienia: taniec zdawał się najpełniejszym wcieleniem tego ideału. [42]

Sonia pojawia się na parkowej ścieżce niczym muzyka, postać w tańcu. Tańce też zwieńczają uroczyste obchody urodzin Soni. I młodzi bohaterowie nazajutrz po miłosnej nocy przechadzają się po alejkach parkowych niczym w tańcu. Ostatni obraz Soni, już martwej na huśtawce stryczka, jest obrazem jałowego ruchu, parodii lunatycznego tańca, karykatury ruchu, ruchu, jaki przysługuje rzeczy, która kiedyś była żywą istotą:

> tam już nie było nocy i dnia, godzin kolejowych, minut dokładnych, tam wysoko nad krzakami jałowca, na grubej gałęzi, na wysmukłej topoli, tam wysoko nad ziemią, wisiała, dyndała, była powieszona Sonia.
>
> Niebo gwiaździste nad Sonią, stara sukienka na Soni. Rozwiewała swe niebieskie i żółte plamy w lekkich podmuchach wiatru, i wraz z nią, jakby z przymusu, kiwała się i falowała Sonia. Śmierć nastąpiła i Sonia huśtała się z lewa w prawo, z prawa w lewo, przesuwała się nad ziemią jak metronom ludzkości, jak wahadło istnienia, jak kroki w ostatnim tańcu. Ręce trzymały się przy Soni, pilnowały boków Soni, lecz głowa

---

[42] J. Starobinski, *op. cit.*, s. 22-23, 210 i 95.

> Soni była lekko przechylona, złożona sennie na pętli, bo śmierć nastąpiła. Toczek leżał na kamieniu dnem do góry, miękko ścielił ziemię, śmierć nastąpiła, i włosy Soni, niczym nie spięte, nie ujęte przepaską, spadały na twarz, szeptały coś w usta, patrzyły w oczy, a stopy w bucikach, bo śmierć nastąpiła, dotykały się czubkami. Przy każdym ruchu sznura cicho zakręcały w jednej płynnej zgodzie, w ślad za kolanami, lekko rozchylonymi, wybrzuszającymi szare pończoszki, troszkę obciągnięte, gdyż śmierć nastąpiła. Nic nie trwało i nie przemijało, Sonia nie żyła, Sonię powiesili za miastem na Koprach, Sonia zwisała z topoli, śmierć nastąpiła (T, 170).

Narracja wielu partii *Tworek* jest tańcem. Ale tańcem będącym obrzędem i zaklęciem, wyznaniem wiary w obliczu Tamtego, niewypowiedzianego i złowrogiego, obcego naszemu porządkowi. Ten rodzaj narracyjnego pląsu do muzyki pełnej dysonansów, obecność tonu żartobliwego a zarazem afektowanego, będącego zabawą w pastisz i przechodzącego w liryczne wyznanie „od autora", tonu naznaczonego sarkazmem i zaraz czułego, bagatelizującego i urastającego do trenu, wszystko to służy budowaniu literackiej przestrzeni, w której stale obecna jest ironia, unik, gra na zwłokę[43]. Grandilokwencja niezbyt stosowna do okoliczności i próby umniejszania powagi sytuacji, i dramatyczny apel o współczucie i współrozumienie są czymś, co – za Blanchotem – można by określić jako zabieg podający w wątpliwość autorytet przedstawienia, desperacki gest dystansowania się od niego, a zarazem afirmacji, ale i afirmacji z braku czegoś lepszego, znak solidarności w sytuacji braku innego dobrego rozwiązania, werbalizm ześlizgujący się w *decorum* i w dyskurs zdawałoby się dla tematu zgoła nieadekwatne.[44]

---

[43] „Odpowiem po wielekroć na te i na inne pytania, w końcu nie tak wiele mam alibi" – zapewnia narrator na s. 8, by na s.192 wyznać: „Dobra pora, by przekazać przyrzeczone usprawiedliwienie, dać z n o w u n i e p e ł n ą odpowiedź, cząstkowe alibi" (podkr. M.Z.).

[44] Jak zauważyła w swojej recenzji Kazimiera Szczuka: „*Tworki* sięgają po konwencje najbardziej chyba uschematyzowane, po z pozoru zupełnie niestosowne środki stylistyczne, które w zderzeniu z podjętym tematem dają niepokojący efekt wytrącenia czytelnika z utartych «stylów odbioru». W *Tworkach* z owego «tam» i «wtedy» wytryska niezmierzona hiperliterackość (...). Jakby narracja, konsekwentnie unikając wypowiedzi wprost – ani razu nie pojawiają się tu słowa bezpośrednio o Zagładzie – pękała pod naporem niewyrażalnego. Bieńczyk stworzył opowieść melodramatyczną a zarazem *quasi*-wodewilową

W efekcie w tak meblowanej literackiej przestrzeni mamy do czynienia z czymś, co istnieje na sposób eliptyczny. Mamy bowiem do czynienia ze świadomym albo nieświadomym unikaniem przedmiotu przedstawienia, a nawet pewną niefrasobliwą „lekkością", z jaką się traktuje ów nieobecny przedmiot, balansując – jak powiada Blanchot – na granicy ryzyka, że może popadnie się w marginalia i zatraci w rzeczach błahych, co paradoksalnie jest właśnie według niego aktem najwyższej powagi i o zasadniczym znaczeniu. Właśnie ów brak zamieszkały w eliptycznej przestrzeni tekstu uruchamia dyskurs, w którym nieobecność przedmiotu przedstawienia artykułuje się jako ślad jego obecności.

Sonia w przededniu swojej śmierci – jak powiada narrator – „ścieśnia" się, podpisując swój list inicjalnym „S":

> Kilka zdań, akapit, wykrzykniki piękne niczym łzy stojące w oczach, podpis. S., Sonia, imię Soni, Sonia, Sonia imieniem Sonia. Sonia, Sonia, S. jak dwie skute podkówki, Sonia podpisana, która nie żyje, która zgadza się na śmierć. Sonia, której nie ma już w podpisie, która nie chce już być swoim imieniem wie, że imię jej nie oznacza (T,193).

Wyrzec się imienia to jak zrezygnować z życia i z języka, w którym owo życie może zostać opowiedziane. Imię własne jest niczym tytuł opowieści o nosicielu imienia. Imię własne – pisze Derrida za Scholemem „ma własne życie". „Mowa jest imieniem. To w imieniu drzemie siła języka, to ono jest pieczęcią otchłani, jaką on w sobie kryje".[45] To „ścieśnienie" imienia w powieści Bieńczyka zapowiada przyszłą nieobecność Soni, jej wieczny już odtąd status kogoś Stamtąd – „z Berdyczowa", stanowi aluzję do braku języka zdolnego sprostać przedstawieniu Zagłady. Ale zarazem jest znakiem, i jako znak może zacząć znowu znaczyć. Ale znaczyć – jak wiemy – to istnieć w strukturze powtórzeń:

---

czy musicalową, którą – parafrazując słynną formułę Mirona Białoszewskiego – można by określić jako „podśpiewywanie o Zagładzie", analogicznie do „podśpiewywania o powstaniu", *Miłość w czasach Zagłady*, „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 27, s. 14.

[45] J. Derrida, *Jednojęzycznosć innego*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie" 1998, nr 11-12, s. 83.

> skróciła swoje imię do skromnego inicjału, żeby siebie, jaką była oddalić, wstydliwie odjąć, żeby położyć z siebie ledwie znak, minimalny, jak najmniej znaczny. Ale podpis został, został znak, zostało S., tak, logo skromne, zawinięte z dwóch stron, jakby samo do siebie się stawiało i zamykało przed ciągiem dalszym, lecz nieuchronnie było powołane, by znaczyć. Bo przecież te dwie podkowy jednej litery, choćby były najtwardsze, choćby każdy dzień na nowo osłabiał arcyludzkie dłonie, pozwalają się rozpisać; rozciągnąć, rozprostować w jedną linię od S do a. Cokolwiek miało by nie być, staje się w obcych swojskich literach, znowu S. nazywana jest Sonią, (...). Inicjał powtórzony znowu dał początek, (...) w postscriptum wprawiła swoje imię w rezonans, w ciche, ciche echo. Tim, tam, tim tam, ti ti tam, tam Sonia i tu Sonia, Ti tam, tam nie żyje, tu trwa dźwięk, tu Sonia nie Sonia podpisana literką imienia woła i woła, nieustannie coś przesyła. Przychodzę więc nawoływany, przesyłkę odbieram, własnym podpisem ten nieproszony, nieadresowany dar na tylu stronach kwituję i wołam was, bo może i z was ktoś przyjdzie, ktoś przybędzie na stałe do mojej ławeczki, wołam, tak przyjedźcie najlepiej wszyscy w dowolnym czasie, który będzie się stawał, przyjedźcie ze wszech stron jakąkolwiek kolejką od rana do wieczora i czytajcie, czytajcie proszę, i święćcie imię swoje i pokwitujcie, Jacku! Ilono!, Romanie!, potwierdźcie, Krysiu!, Ewo!, Robercie!, sygnujcie, ze swej strony Darku!, Agnieszko!, Aniu!, Karolu!, Gustawie!, Mario!, sygnujcie na nowo, potwierdźcie, pokwitujcie, podpiszcie kiedyś odbiór, dorzućcie, wy wszyscy dziś niby imienni, swoje post, postscriptum[46] (T, 193-194).

Powtórzenie jest zaczynem bycia.[47] Powtórzenie obecne *explicite* w refrenach nieustannie pojawiających się tu jako echo, ale przede wszystkich afirmowane w powtórzonej historii Soni w opowieści wpisywanej po latach do laptopa, na ławce w parku tworkowskim, sprawia, że Sonia istniejąca jako ślad jej dawnej obecności w opowieści staje się obecna: zaczyna na powrót istnieć w cza-

---

[46] Ta wyłożona tu koncepcja „nieszczęścia" (i pisania o nim) jako „daru", lektury jako kontra-sygnatury podpisu– sygnatury autora, tworząca wspólnotę uczestników jako nową *oikonmene,* jest aluzją do koncepcji Blanchota i Jacques'a Derridy wyłożonych przez pierwszego w *L'Ecriture du désastre* a przez drugiego w *Glas* i w *Donner le temps.1. La fausse monnaie*. Galilée, Paris 1991

[47] Heideggerowsko-Derridiańską koncepcję bycia jako powtórzenia referowałem w szkicu *Miłosz, poeta powtórzenia*, „Teksty Drugie" 2000, nr 4-5.

sie (tak potrzebnym, by dokonała się praca znaku i praca przedstawienia, jak wcześniej praca żałoby). Tożsamość Soni jest więc zależna od pleniącej się o niej opowieści, powracającej każdorazowo w lekturze. Ale i tożsamość Jurka od niej zależy: „będzie zawsze musiał obracać te zdania [listu Soni – M.Z.] w snach niczym kamień młyński, żuć jak cierpką witaminę i własną łzę po przebudzeniu" (T, 166). Również – jak i czytamy – i nasza tożsamość wydaje się zakładnikiem opowieści. Wkrótce – zauważa wcześniej narrator – cała Polska będzie pisała „na Berdyczów" (T, 185):

> Przeto i my przyjmijmy ich łaskę i pouczenie, nauczmy się ich na pamięć, wryjmy je w nasze przepastne zwoje, nauczmy się ich teraz, nawet jeśli trawa dzisiaj pięknie zielona i w powietrzu pięciolinię ciągnie babie lato. Nauczmy się ich teraz, wszyscy, smutni i weseli, krajanie i obywatele, nauczmy się, by nie umierać w złych humorach pod czaszami prześcieradeł, by nie żyć bez sensu, bez mrowienia w rękach i drapania w gardle, nauczmy się ich, bo zapewniam, że ta kartka to najlepsza rzecz, jaką dla nas zrobiono, jaką pomyślano o naszym tutaj życiu i wyznaczono nam drogę, że to najlepsza z dodatkowych modlitw, jakie dla nas napisano, nauczmy się ich wraz z Jurkiem papierkiem od a do zet, od a do zet (T, 167).

To, co jest ostatecznym celem (obecność), w literaturze jest śladem (przedstawienie). Być to stawać się poprzez coraz to bardziej mnożące się znaki – ślady obecności. Im więcej znaków, tym silniejsze bycie. Powrót Soni dokonujący się w geście pisania jako pracy żałoby jest procesem wzrostu, przyrastania sensu, reintegracji własnej osobowości i tożsamości, w którym to procesie następuje, jak to wiemy od Freuda i jego komentatorów, „odzyskanie" utraconego obiektu. Powrót Soni, jak każdy powrót, może dokonać się za cenę wyboru jakichś konwencji (i tym samym rezygnacji z innych). Ale niedoskonałość takiego wyboru jest tu eksponowana i nawet wydrwiona: zarówno u Antyplatona, jak i u Jurka układających wiersz na cześć Soni dochodzą do głosu „zawodowe" emocje: zaczynają niemal spierać się o dobór słów i ich ustawienie. Nie inny wybór ma narrator opowieści: zaklinanie śmierci w literaturze jest zawsze afirmacją konwencji, zawsze jest powrotem do czegoś, co już znaczyło jako ślad obecności, a co stanowi alegorię życia z jego urodą i jego słodyczą. I narrator Bieńczyka zaczyna swoją opowieść, odwołując się do sakralnego gestu wy-

konywanego przez kogoś, kto jest tylko jej medium: „Gdzieś spod mej powieki, z samych źródeł rzeki na świat przyszły te słowa" i kończy swoją opowieść idyllicznym obrazem. Prowadzi swoich młodych bohaterów w „tamten majowy poranek" na łąki nad Utratą, zanurza ich ponownie w czasie i w krajobrazie, kiedy Tworki były dla nich rajem, i ten gest narracyjny jest obietnicą powrotu na wyspy szczęśliwe:

> Na urodzinowej łące mgła zdążyła się podnieść i od ogniska biło jeszcze ostatnie tchnienie ciepła. Stanęli wokół niego kręgiem i wspominali wieczorną zabawę. Słońce zaczęło wkrótce sięgać ich twarzy i poszli dalej wzdłuż rzeki do jej początku, w stronę nieodległych, kilka kilometrów stąd, źródeł. Prąd stawał się coraz bardziej leniwy i brzegi zbliżały się ku sobie jak powieki do źrenicy. Było coraz ciszej i cieplej, i szli powoli, majestatycznie, smakując każdy krok. W pewnej chwili Sonia zeskoczyła niżej, nad samą wodę, i zebrała kilka kaczeńców i niezapominajek. Pogwizdując ułożyła z nich mały bukiet, po czym podbiegła na palcach do Jurka. Przystanął, gdy dotknęła jego pleców dłonią, i zdziwiony odwrócił ku niej głowę.
>
> U ich stóp rzeka się lśniła, rzeka się wiła, drzewa rzucały pierwsze, jeszcze długie cienie; rzeka błysnęła, Sonia się uśmiechnęła i podała Jurkowi kwiaty, bez słowa, bez słowa (T, 195).

Moment idylliczny to chwila *serenité*, ale i moment iluzji: wyspa szczęśliwości na morzu łez, azyl na skraju przepaści. Jak wiadomo, najpiękniejsze kwiaty rosną na skraju przepaści. Lawrence Lerner podkreśla, że *pastoral* to zgoda na iluzję, czyli na nostalgiczną i rozumianą po Freudowsku idealizację: „Iluzja – jak to w końcu ujmuje Freud – to przekonanie, w którym chęć zaspokojenia pragnienia odgrywa zasadniczą rolę".[48]

W tej funkcji nie ma lepszego języka niż język idylli, służący do tego, by opowiadać o słodyczy życia i afirmować ludzki świat. Co nie znaczy, że idylla niemal od początku swego istnienia nie jest świadoma zakładu, jaki czynią jej autorzy i czytelnicy: dokonywana w niej afirmacja świata jest podminowana przez ontologiczną skandal – obecność śmierci – „*Et in Arcadia ego*". O śmierci można jedynie zapomnieć, ale nie da się jej wyrugować. Przedstawie-

---

[48] L. Lerner, *The Uses of Nostalgia. Studies in Pastoral Poetry*, Chatto & Windus, London 1972, s. 42.

nie idylliczne jest z gruntu aporetyczne: przebiega poprzez nie rysa. Zapominamy o pęknięciu, albo, przeciwnie, tylko ono zaczyna się liczyć. Tak zdefektowany obraz pozostaje jednak ciągle obrazem. Gdyby jednak narrator miał oddać sprawiedliwość rzeczywistości Tamtego, gdyby miał oddać sprawiedliwość nieobecności Soni, gdyby miał dać jej wyraz, musiałby użyć całkiem – jak powiada – „odwrotnego" języka. Odwrotnego do języka, w którym artykułuje się zawsze c o ś, co j e s t. Bo to, czego nie ma, pozostaje już poza językiem. Musiałby wyjść poza język. Poza przestrzeń języka, która jest przestrzenią ludzkiego. Lepiej pozostać w ludzkiej przestrzeni, zakończyć opowieść gestem afirmacji, niż zaciekle drążyć nieobecność: nigdy nie zdołamy oddać jej sprawiedliwości, a grozi nam, że w swym uporze popadniemy w *delectatio morosa*.

Zakończenie

> The Woods of Arcady are dead
> And over is their antique joy
> Of the old World on dreaming fed
> Grey Truth is now her painted toy.
>
> Powiędły już Arkadii gaje,
> Ich dawna radość się rozwiała.
> Prześnił się sen dawnego świata -
> Mdłej współczesności pstra igraszka.
>
> W.B. Yeats, *A Song of the Happy Shepherd*[1]

Nad tym, że lasy Arkadii są puste, poeci lamentowali od dawna. Świat jawił się im coraz bardziej odczarowany. „Adam skonał na pustyni, my nie wrócim do raju". Pustynia była i pozostaje metaforą dla myśli przebywającej w kwarantannie. Pustynia to *outopos*, miejsce będące przeciwieństwem *locus amoenus*, „rozkosznego zakątka", przyjaznej ustronnej okolicy, zaczarowanego lasu z dramatów Shakespeare'a i pastoralnych romansów. Jest miejscem, skąd dochodzi wołanie nicości, pustki i braku. Ale przecież nawet w Arkadii znajdujemy furtkę do świata pustyni. Znakiem i zarazem korytarzem przejścia do obcego porządku ontologicznego jest grób porosły bujnym kwieciem z inskrypcją *Et in Arcadia ego*. Pustynia i *locus amoenus* okazują się niekiedy tym samym. Równie ambiwalentnym, utopijnym i równie nieuchwytnym. Pustynia to ziemia jałowa, miejsce błądzenia, a wreszcie cmentarz. Metafora przerażająco-wzniosłego „poza", Lacanowskiego Realnego, doskonałe nie-miejsce, tak dobrze znane bo-

---

[1] Cyt. za. R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", t. 3 (21), s. 67.

haterom Becketta. Ale nie tylko. Od czasów starożytności także siedlisko pre-ontologicznego chaosu, Platońska *Chora*, łono, z którego wszystko bierze swój początek, retorta języka, a więc źródło wszystkich metafor i fabuł, wreszcie miejsce, gdzie anachoreci zwani Ojcami Pustyni doznawali iluminacji. Miejsce objawienia. Oaza i *asylum*, przyczółek i poligon, nad którym rozgwieżdża się mgławica Obecności i po którym błądzi nasze pragnienie, szukając swojego prawdziwego obiektu. Przestrzeń, w której błąka się odwieczny sen ludzkości o Ziemi Obiecanej, o Wyspach Szczęśliwych albo „domku" – raju i zarazem fortecy, jak u Słowackiego i Schulza. Także i miejsce, gdzie rodzi się mit Miasta, projekt *polis* i miasta–świątyni, *La cité divine*. To również ustronie, gdzie powstają rojenia o zasypaniu przepaści na drodze do samego siebie i od jednostki do wspólnoty. To ono w końcu okazuje się najlepszym miejscem na spotkanie ze światem. Pamiętamy cytowane już zdanie kończące *Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze*: „Nie jest konieczne, abyś wyszedł z domu. Zostań przy stole i słuchaj. Nawet nie słuchaj, czekaj tylko. Nawet nie czekaj, bądź całkiem cicho i sam. Świat się przed tobą odsłoni, nie może być inaczej, będzie się przed tobą wił w ekstazie".

W przywołanym jako motto tekście Yeatsa słychać nie tylko skargę ostatniego Arkadyjczyka. Zaraz potem czytamy: „*Words alone are certain good*" – „W słowach dziś tylko pocieszenie". Od samego początku pastoralni poeci mieli przeczucie, że to słowa w swoich grach wyróżnicowują nas z chaosu Pustyni, wywołują z bezosobowego istnienia do życia, współtworzą symboliczny porządek – Innego. Na początku było słowo, a raczej – jak zauważa Lacan, korygując tłumacza Świętego Jana Ewangelisty – język. Język, na podobieństwo *perpetum mobile* zawsze czynny mechanizm gry różnic wywołującej z niebytu. Tropy poetyckie przyszywają nas do świata. „Pikując" nasze pragnienie na pustyni Realnego, pozwalają zbudować na niej życiodajne oazy, owe *paradis artificiels*, gdzie pragnienie może stale być podsycane przez fantazję. I dzięki temu unikać katastrofy, którą jest konfrontacja z grozą Realnego. Są fetyszami porządku, które pomagają ocalić nasz świat, w walce z napierającymi nań siłami erozji

i nie-sensu. Ale nie tylko. To wreszcie za ich sprawą możemy osiągnąć „przyjemność" tekstu. I więcej. Wyjść poza przyjemność: osiągnąć rozkosz, *jouisance*[2]. Wyjść „poza". Pozostać w porządku poznania, a zarazem umieścić się w nieciągłości – jak wtedy, kiedy w epifanijnym błysku wychodzimy poza dostępną nam wiedzę. Ale pod pewnymi warunkami. Jednym z Lacanowskich pewników pozostaje stwierdzenie, że „*jouissance* jest zakazana temu, kto mówi, kto używa języka po prostu"[3]. Wkroczenie w język uniemożliwia *jouissance*: język, oparty na braku, stale wywłaszcza nas z naszego „stanu posiadania", bo włącza *ad infinitum* w łańcuch metonimicznych substytucji: znaczone danego znaczącego może zostać przedstawione jedynie za pomocą innego znaczącego. *Jouissance* pojawia się wtedy, kiedy nie używamy języka w „prosty sposób": rozkosz jest efektem mowy „odchylonej", figuralnej, więc mowy literackiej, która całkowicie lokuje się „poza", ma swoje źródło właśnie w tym, co jest brakiem.

W rozumienia Rolanda Barthes'a, inspirującego się pismami Lacana, ale także i starym Kantowskim rozróżnieniem między „pięknym" a „wzniosłym", pod pojęciem *jouissance* kryje się „negatywna rozkosz", jakiej doświadczamy, gdy stajemy z tym, co „jest" niejako twarzą w twarz, bez pośrednictwa znaków, albo kiedy tekst, z którym mamy do czynienia, wywraca naszą definicję rzeczywistości, wprawia nas w konfuzję. Nie tylko. *Jouissance* przypomina punkt bezwładności w wychylonym ruchu wahadła: jednym biegunem jest pre-symboliczne życie manifestujące się w nieokiełznanym rozkwicie, nonsensowny wierszyk czy pozbawione sensu zdarzenie, które nas jednak określa i czyni swoim niewolnikiem, drugim zaś prowadzący do psychozy nadmiar znaczącego (nadmiar wszechwiedzy skutkujący wytworzeniem opierającego się symbolizacji „psychotycznego rdzenia wymykają-

---

[2] Jak podkreślają komentatorzy Lacana, *jouissance*, będąc synonimem rozkoszy seksualnej, w języku francuskim zawiera w sobie jeszcze dodatkowo ideę szczęścia jako wejścia w posiadanie czegoś. Por. A. Easthope, *The Uncounscious*, Routledge, London–New York 1999, s. 100.

[3] J. Lacan , *Écrits*, trans. A. Sheridan, Tavistock, London 1977, s. 319 (cyt. za: A. Easthope, *op. cit.*, s. 101).

cego się z sieci dyskursu"[4]). *Jouissance* często wiąże się z wymykającą się językowi intensywnością doświadczenia, z traumą, z sytuacją przekroczenia, zaniku. Ale i kamienienia w rozkoszy *anagnorisis*, ekstatycznej chwili rozpoznania:

> Dzisiaj kupiłem dwa pory na kolację,
> Niosłem je za plecami, trzymając jak kwiat.
> Lato gryzie się z jesienią. Forma ocalała
> i wychodzi z podziemia. Wszystko się układa
> w jeden, wyraźny, doskonały kształt:
>
> ogród koncentracyjny[5].

W fantazji anektującej krajobraz Pustyni, tropy i figury – tutaj dalekie i kalekie tropy idylliczne w wierszu Marcina Świetlickiego – pomagają konstruować się naszemu pragnieniu, tworzą dla niego współrzędne, zmieniając pozaludzkie i nieludzkie w przestrzeń znaków. Pełnią rolę kluczową: „Jedynie za sprawą fantazji obiekt konstytuuje się jako podmiot pragnący, tylko dzięki fantazji uczymy się tego, jak się pragnie"[6]. Pragnienie czerpie siłę właśnie z tej konfrontacji, jaką jest przebywanie stale na granicy symbolicznego i asymbolicznego. I tu znowu: tropy poetyckie stanowią narzędzie kolonizowania i oswajania Pustyni. Widmo ogrodu w tekście wiersza Świetlickiego to *outopos* ze świata nie-idylli: to *anus mundi*, świat zdegradowany i naznaczony pamięcią ran. Temu, kto idzie ulicą Krakowa–Płaszowa, wróżka nie wychodzi na spotkanie. Nie wejdzie on, jak jego poprzednik w wierszu *Powolna rzeka*, do krainy poezji przez „rozdarte wrota ziemi". Nie zbuduje nostalgicznego *paysage moralisé* (tak jak Miłosz, autor okupacyjnego wiersza *Kraina poezji*). Miłosz kończy swój wiersz kodą: „Czym są ludzkie dzieje, / Nie wiem. Ale nam tutaj jedno tylko dano – / Pragnąć, czynić i minąć – a dalej jest noc"[7]. Skąd-

---

[4] S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Wyd. KR, Warszawa 2003, s. 197.

[5] M. Świetlicki, *Przed wyborami*, w: *idem*, *Schizma*, Wyd. „Obserwator", Poznań 1992, s. 29.

[6] S. Žižek, *op. cit.*, s. 18.

[7] Cz. Miłosz, *Podróż*. Wiersz datowany „Warszawa, 1942", cyt. za: Cz. Miłosz, *Wiersze*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1967, s. 77.

inąd ta Miłoszowska koda mówi inaczej to samo, co Foucaultowska metafora twarzy narysowanej na piasku na brzegu morza. Świetlicki jako autor wiersza napisanego w pół wieku później czegoś takiego nie napisze: to nie jego retoryka i to nie są jego metafory. Ale nie znaczy to, że rezygnuje z metafor i z pamięci o wzgardzonych metaforach. Już to wystarczy, żeby przejrzał się w tym, co *aere perennius*, choć tym razem jego spotkanie z tradycją jest wywrotowym obrzędem, świętem na opak. Konfrontacja z tradycją kończy się transgresją: gdyby Świetlicki użył sformułowania „rajski ogród", wpisałby swój tekst spolegliwie w porządek spodziewany, stworzyłby sentymentalny kicz pedagogiczny, wprowadziłby czytelnika w stan przyjemnego, kulturalnego zadowolenia. Ale tego nie robi. Co więcej, cięcie, uskok graficzny w zakończeniu wiersza, wprowadza moment nieciągłości, nie-idylliczne nie-miejsce: jest jak epifanijny błysk nieludzkiego, piorun z nieba Pustyni. Użycie blasfemicznej metafory („ogród koncentracyjny") wprowadza dysonans, narzuca poczucie dyskomfortu, utraty. Zmienia wiersz w tekst subwersyjny, który Roland Barthes określał mianem tekstu „napisanego dla rozkoszy (*jouissance*)". Tekstu, nie mającego nic wspólnego z „przyjemnością", za to podważającego przyzwyczajenia i oczekiwania czytelnika, wprawiającego go w zakłopotanie, zaburzającego wyobrażenia, jakie ma on nie tylko o literaturze, ale i o sobie samym, słowem, tekstu, gdzie kondycja bycia „poza" jest rodzajem rozkoszy negatywnej i bardziej aniżeli do erotyki odsyła do nowocześnie rozumianej estetyki wzniosłości[8].

Od eklog Wergiliusza po wiersze dzisiaj pisane, idylla, jak o tym była mowa, stanowi ucieleśnienie kondycji samej poezji, mimetyzuje model świata, w którym poezja staje się przedmiotem własnego zainteresowania. Idylla – przypomnijmy sformułowanie Isera – to „autoprezentacja poetyckości". Idąc tym tropem, rzec można, że poetyckość spełnia się w językowym samozainteresowaniu i ma wiele wspólnego z tym, co Barthes nazywa erotyką tekstu. Autoteliczność czyni z poetyckości przedmiot swego od-

[8] Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wyd. KR, Warszawa 1997, s. 14.

niesienia i jako sędziego ustanawia kryterium estetyczne. Na czym polega siła kryterium estetycznego? Może właśnie na tym, że okazuje się ono jedyną instancją sensu w świecie ludzkiej przygodności, to jest w świecie, w którym artykulacje sensu nie są nigdy ostateczne i co więcej, okazują się podatne na ciągle mylne odczytania: każda z nich dzieje się na koszt innych, co czyni przestrzeń sensu domeną ustawicznego konfliktu. Tymczasem wielką zaletą kryterium estetycznego okazuje się to, że pozwala usytuować się poza przestrzenią wspomnianego sporu. Piękno – powiada gdzieś Josif Brodski – zawsze niejako odziera rzeczywistość z sensu: nie każe pytać o prawdziwe znaczenie tego, co piękne. Wystarczy, że ta rzeczywistość j e s t. Doniosłość piękna wyczerpuje się w samym zjawianiu się. Można by powiedzieć, że zjawia się na podobieństwo Lacanowskiej Rzeczy. Coś podobnego pisze Roland Barthes w *S/Z,* choć pasja semiologa skłania go jednak do szukania struktury znaczącej:

> Piękno nie daje się opisać, „niczym Bóg (równie puste jak on), piękno może jedynie stwierdzić: *jestem, jakie jestem*". (...) Piękno – powiada autor *S/Z* – można przywołać wyłącznie w formie cytatu. (...) oddane samemu sobie, pozbawione wszelkiego uprzedniego kodu, piękno byłoby nieme[9].

W tej interpretacji chwila nawiązania łączności, dostępu do istniejącego już wcześniej kodu Piękna, a więc dostępu do piękna jako uprzedniej formy bytu, bardziej niż chwilą epifanijnej „rozkoszy" jest chyba „przyjemnością", bo rozumienie zakładające istnienie „kodu" Piękna czyni je czymś metafizycznym, pozaczasowo „obecnym", źródłowym, uniwersalnym. Tak rozumiane Piękno okazuje się fantazmatem po Lacanowsku rozumianego Pragnienia:

> Jest czymś znaczącym, że dla tak różnych myślicieli i artystów jak Caravaggio, Proust, Heidegger i Lacan, oznaką piękna jest jakby błysk albo lśnienie – tak, jak gdyby zanikanie świata materialnego jako przedmiotu artystycznego przedstawienia, najlepiej dało się wyrazić przez niewiadomego pochodzenia światło (w przypadku Caravaggia nie pada

[9] R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębiewska, Wyd. KR, Warszawa 1998, s. 68.

> ono na przedmiot, lecz zdaje się z niego wydobywać); lśnienie, które oznacza wycofanie ze świata rzeczy widzialnych do świata rzeczywistości wyższej, do tego świata, który już dla nas uległ derealizacji. (…) W estetyce Lacanowskiej piękno, albo forma dzieła sztuki, jest tym, co chroni nas przed *objet petit a,* to znaczy przed nigdy do końca nie satysfakcjonującą nas przyczyną, zapoznaną albo omylną, bo zniekształconą materializacją powodującego nami pragnienia [chroni przed alienacją, spełnieniem cząstkowym i przez to zwodniczym – M.Z.] „Piękno – jak oznajmia Lacan w eseju *Kanta Sadem* – to bariera, która sprawia, że fundamentalna groza istnienia nie ma do nas przystępu". Właśnie owa niewidzialna i niewyrażalna obecność Piękna nadaje mu oślepiający blask, uwodzicielskie i kojące lśnienie formy[10].

Fantazja (i fikcja będąca jej wytworem) jest mostem łączącym sztukę z tym, co nieświadome. W koncepcji Freudowskiej jest spełnieniem życzenia/pragnienia, które w przedstawieniu literackim znajduje swój wyraz. Dla fantazjującego podmiotu ów przedmiotowy korelat życzenia, jego reprezentacja, zyskuje wymiar egzystencjalny, staje się częścią doświadczenia, ale – jak powiada Freud w odczycie *Poeta i fantazjowanie* – również i „zawiązkiem rozkoszy", rozkoszy poety i współfantazjującego z poetą czytelnika[11]. W koncepcji Lacanowskiej fantazja nie stanowi spełnienia pragnienia: dokonuje inscenizacji pragnienia. Dlatego w fantazji wyraża się prawda naszego Pragnienia:

> Fantazja powoduje brak, który sprawia, że ona sama staje się przedmiotem pragnienia. Według Freuda pozostajemy niejako na zewnątrz fantazji, dla Lacana jesteśmy produktem naszej fantazji – jesteśmy swoimi fantazjami. (…) Brak nie jest czymś obecnym w podmiocie pod postacią życzenia, które w tekście znajduje spełnienie. Brak i fantazja

---

[10] L. Bersani, *Psychoanalysis and the Aesthetic Subject*, „Critical Inquiry", Winter 2006, s. 170 i 163. Lacan uznaje Piękno za przebranie dla budzącej przerażenie i wymykającej się symbolizacji Rzeczy, a samą sztukę za parawan dla Pustki. Por. J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis,* Routledge, London 1992, roz. XVIII. W polskim przekładzie rozprawki *Kanta Sadem* („Twórczość" 1989, nr 8) autorstwa T. Komendanta czytamy, że piękno stanowi „ostatnia barierę broniącą przystępu fundamentalnej zgrozie" (s. 45).

[11] Odczyt Freuda *Poeta i fantazjowanie*, cyt. za: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wybór tekstów w tłumaczeniach B. Kocowskiej, A. Czownickiej, M. Albińskiego, L. Jekielsa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 256.

wzajemnie się wytwarzają, a więc wszystko, co znajduje się w tekście pobudza pragnienie, które ów tekst – zdawałoby się – zaspokaja[12].

Posiłkująca się Pięknem fantazja często jest na usługach naszego marzenia o świecie szczęśliwym: idylla i szczęście w jednym stoją domu. Poetyckość, podobnie jak szczęście, wydaje się przynależeć do tego, co epifaniczne, niespodziewane i niezasłużone. Inaczej mówiąc – do tego, co *gratuit*. Za sprawą swojej językowej inności poezja stanowi wyrwę w dyskursie. Tę jej właściwość uprzytomnia spostrzeżenie filozofa, zwracającego uwagę, że w ekonomii języka poezja stanowi ekscentryczną wartość dodatkową i nie służy komunikowaniu: „Poezja jest czymś w rodzaju nieobecności, snem we śnie życia, dzikim kwiatem, co wyrósł na naszym łanie pszenicy".[13] Ale i szczęście, które chce poeta opiewać, zdaje się stanowić wyrwę w ekonomii pracowicie tworzonego na co dzień porządku wyobrażeniowego (nie inaczej zresztą aniżeli nieszczęście w ekonomii tego, co spodziewane i lepione przez pracę fantazji[14]). Szczęście ekstatyczne, a więc to, które wykracza poza granice przyjemności, wyłamuje się z łańcucha przyczyn i skutków, zdaje się czymś od nas niezależnym, niezasłużonym przywilejem, cudem, momentem bezinteresownej i intensywnej radości. Swoją reprezentację próbuje znaleźć często w języku negatywności, służącym niegdyś krytyce rzeczywistości doczesnej, a dziś krytyce „metafizyki obecności". Na pewno wypowiadane chętniej w języku negatywności aniżeli pozytywności, zawsze nie dość doskonałej, mimowolnie skłamanej w wielosłowiu, dalekiej od niedościgłej, bo niewyrażalnej czystości niebytu. Jak w idyllicznych wierszach Miłosza, takich jak *Dar* czy *Zbieranie moreli.* W pierwszym, opis „szczęśliwego dnia" dokonuje się w zdaniach zbudowanych na strukturze przeczenia. W drugim opis szczęścia zostaje zdezawuowany w dołączonym do wiersza „Komentarzu": „Niestety, nie to, co trzeba, powiedziałem. / Poddałem destylacji mgłę i chaos. (…) A sama forma, jak zawsze, jest zdradą"[15].

---

[12] A. Easthope, *op. cit.*, s. 127.

[13] M. Oakeshott, *Poezja i jej głos w rozmowie ludzkości*, przeł. Ł. Sommer, w: *idem*, *Wieża Babel i inne eseje*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 296.

[14] Por. M. Blanchot, *L'écriture du desastré*, Editions Gallimard, Paris 1980.

[15] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Znak, Kraków 1993, s. 365.

Szczęście znajduje swoje inscenizacje w fantazmatycznej strukturze pragnienia i, podobnie jak literackość odsyłająca do siebie samej, tak i ono istnieje najsilniej w samozwrotnej referencji. Zdaniem Isera, kraina szczęścia, Arkadia Wergiliusza, jest światem poezji i zarazem dziełem sztuki. Więcej: uosabia sztukę. Jej przedstawienie (inscenizacja sceny dla pragnienia ciągle ulegającego alienacji w tym, co „wyobrażeniowe" i służące przyjemności) kładzie nacisk na retoryczne *modus dicendi*, czyni przedmiotem uwagi czytelnika alegorezę, grę z konwencją, sytuuje znaczenia na granicy fikcjonalności i historycznej realności. Ta ostatnia sprawa wydaje się mieć szczególne znaczenie. Fikcjonalność stanowi agendę fantazji. W przedstawieniu łączy to, co imaginacyjne i wywodzące się często z nieświadomości, z tym, co świadome i poddane racjonalizacji. Iser zwraca uwagę, że fikcja literacka, z jaką mamy do czynienia w idyllicznym przedstawieniu, często przyjmuje postać snu: marzenie senne (ulotne i niezależne od naszej woli) jest często sceną przedstawienia wydarzeń w romansie pastoralnym, a – jak była o tym mowa – i w idylli Słowackiego. Ten charakter sceny przedstawienia jest bardzo przydatny jako konwencja derealizacji i „podwojenia" znaczenia zdarzeń: ułatwia wprowadzenie persony literackiej będącej czymś pośrednim między rzeczywistą osobą a maską. Jak o tym była mowa, przedstawienie zdarzeń w *Zwierzoczłekoupiorze* czy scena kończąca *Tworki* ma z tak rozumianą „sceną" wiele wspólnego.

Ta podwójność odniesień posiada jeszcze inne ważne następstwa: zawieszona, dwuznaczna referencyjność wzmacnia autoreferencyjność. Sprawia, że w takim przedstawieniu model rzeczywistości staje się wielowymiarowy: owo „jeszcze inaczej", cudowne i zarazem pożyteczne, wyprowadza więc „poza". Pozwala grać tym, co stanowi *porte parole* autora. Bohater, jak powiada Iser, okazuje się tropem literackim, sygnaturą aktu twórczego pisania. Literacki kostium pozwala przekraczać samego siebie, upajać się formami istnienia alternatywnego. Ta jego potencjalność czyni go dziełem sztuki jeszcze bardziej. Iser twierdzi, że ta podwójność statusu w tekście, możliwość bycia kimś innym, wprawia podmiot mówiący „w ekstazę" mającą źródło w doznaniu szczególnie do-

świadczanej wolności[16]. Szczęście to ekstatycznie przeżywana możliwość wyjścia poza siebie, bycia jeszcze „kimś innym", uwolnienia się od ciężaru tożsamości, nudy i przymusu bycia sobą, od pamięci i historii, które czynią nas zakładnikami Wielkiego Innego, kultury i społeczeństwa z jego składem zasad, a które są ciężarem i przeszkodą na drodze realizacji pragnienia. Czy rozpoznanie „Ja to ktoś inny" nie było po raz pierwszy udziałem poety jako mieszkańca Arkadii? Czy był on proto-ekstatykiem spoglądającym tęsknie w stronę tego, co istnieje w stanie czystym, doskonale, bo samozwrotnie? Czy uznawał za pożądaną kondycję eudajmonizm, mimetyzowany przez literaturę bawiącą się własną literackością, kondycję oznaczaną przez szczęście kontemplujące samo siebie (nie zaś – jak napisał Barthes – szczęście „rozbijające się o potrzebę", czyli rozmienione na drobne przyjemności tworzące złudne i zastępcze obiekty pragnienia)? Czy ideałem pozostawałaby zatem kondycja uosabiana przez szczęście jako pragnienie – pragnienie samonapędzające się i krystalizujące się w *jouissance*?

Mająca źródło w pracy fantazji literackość naszej egzystencji albo – inaczej mówiąc – nasza zdolność do instalowania się w fikcji, pozwala przekraczać granice, obdarza rozkoszą bycia „poza". Niegdyś niczym wolny elektron, a dziś niczym znak przemieszczający się w intertekstualnych przestrzeniach, ponowoczesny podmiot upaja się wolnością płynącą z rozpoznania, że „jest tym, czym nie jest, i nie jest tym, czym jest". Ta formuła Hegla, którą powtórzył i spopularyzował Sartre, wraca w interpretacji Lacanowskiej, tyle że w bardziej radykalnej postaci:

> Skoro ludzkie pragnienie jest pragnieniem, które pożąda samego siebie jako pragnienie nicości, człowiek nigdy nie stanie się niczym innym, aniżeli swoim własnym pragnieniem, *niemożliwym* pragnieniem samego siebie. Człowiek to nazwa na to, to niemożliwe. Człowiek nie jest w człowieku: jest zawsze poza[17].

Ale na przekór ponowoczesnej metafizyce negatywności, ciągle tkwi w nas endemicznie ugruntowane przekonanie, że bycie jest

---

[16] W. Iser, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Antropology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993, s. 79.

[17] M. Borch-Jacobsen, *Lacan. The Absolute Master*, Stanford University Press, Stanford California 1991, s. 20.

lepsze niż niebycie. I wiemy też, że znak znaczy tylko w relacji do innych znaków, a to, że liczba znaków naszego alfabetu jest jednak skończona, daje do myślenia. Nic zatem nie stoi na przeszkodzie, żeby potencjalność naszej egzystencji potraktować jako znak czy ślad istnienia całości: spodziewanej jedności bytu. I za wzór systemowy owej jedności, jej *arché*, uznać właściwą językowi „otwartą" systemowość. Człowiek to zwierzę produkujące znaki, ale te uzyskują znaczenie dopiero w języku, który – jak to wiemy od Lacana – z natury swej oparty na Braku, otwiera furtkę do ich wielowykładalności (włącza je w łańcuch metonimicznych substytucji). Zwłaszcza język literatury – właśnie z racji swej wielowykładalności – wydaje się automodelem albo, inaczej mówiąc, matrycą podmiotowości rozumianej jako kondycja dyskursywna, w której to, co idiomatyczne, artykułuje się za pomocą tego, co systemowe. Fikcja jest efektem pracy różnicy między potencjalnością języka a jego realizacjami. Ma skłonność do pomnażania się, rozprzestrzeniania: fikcyjne światy, będąc rezultatem potencjalnej całości języka, zarazem pracują na jej rzecz i w niej partycypują. Fikcja literacka, czyli – wedle formuły Isera – „współistnienie tego, co wzajemnie się wyklucza"[18] (świadomości i nieświadomości, rzeczywistości i nierzeczywistości) może zostać uznana za „antropologiczny" dowód istnienia mniemanej całości. Iser zwraca uwagę na paralelność fikcji i snu i na podobieństwo ich ekonomii: praca nieświadomości w marzeniu sennym i praca języka w fikcji należącej do porządku „wyobrażeniowego" wyprawiają nas na poszukiwania *rerum cognoscere causas* – ukrytych przyczyn i korespondencji.

Fikcjonalność jako wykładnik naszej kondycji dyskursywnej, czyli podmiotowości ustanawiającej się ciągle na nowo w grach językowych, zaświadcza o tym, że potrafimy tkwić w strumieniu życia, a zarazem z niego wychodzić, jesteśmy w stanie sytuować się w rzeczywistości i zarazem ją przekraczać. Tę przyrodzoną nam podwójność można uznać za źródło wielości światów w obrębie świata jako takiego. Naznaczenie brakiem pobudza naszą fantazję i skłania do fikcji, do tworzenia scenariuszy alternatywnych egzystencji. Kiedy w *Dolinie Issy* Miłosz sięga po biblijną pastoralną metaforę i ustami czarownika Masiulisa powiada, że „człowiek jest

[18] W. Iser, *op. cit.*, s. 79.

jak owca, nad którą Bóg zbudował drugą owcę z powietrza, i prawdziwa owca nie chce w żaden sposób być sama sobą, tylko tą drugą", i kiedy Konwicki wprowadza do swej powieści sobowtóra Piotra, to mamy do czynienia z tą właśnie sytuacją. „Owca z powietrza" w powieści Miłosza, a u Konwickiego sobowtór, to *objet petit a* (Lacanowski „obiekt małe a", „a" od „autre", czyli inny). *Objet petit a* jest przyczyną mojego pragnienia, ale i zapowiedzią porażki spełnienia. Okazuje się jedynie fantazmatem–substytutem Wielkiego Innego, z którym pragnęlibyśmy się utożsamić: jest zawsze tylko śladem odczuwanej i stale traconej jedności ze światem. Pod jego postacią pragnienie ciągle na próżno szuka tego, czego pragnie, ale zarazem *objet petit a* reprezentuje w jedynie możliwej postaci to, czego ono szuka, bo to samo pragnienie ustanawia swój obiekt, który sam w sobie nie istnieje. Ponieważ relacja naszego pragnienia wobec *objet petit a* przypomina sytuację Achillesa na próżno ścigającego żółwia, ból separacji od tego, co stanowi obiekt pragnienia, nigdy nie zostanie uśmierzony. Pragnienie idylliczne pozostanie prototypem nostalgicznego pragnienia. Także mesjanistycznego pragnienia.

Rzecz jednak w tym, że szczęście, ale i piękno nie muszą być rozumiane, i najczęściej nie są rozumiane tak, jak do tego przyzwyczaiła nas późna nowoczesność – jako ekstatyczna rozkosz. Takie ich rozumienie jest tylko jednym z wielu możliwych. W tradycji szeroko rozumianej nowoczesności było rozpowszechnione definiowane szczęścia (ale i piękna) rozumianego dystrybutywnie, jako elementu przynależnego do uprzednio istniejącej, większej całości, wspomnianej w cytowanym artykule Bersaniego, „niewidzialnej i niewyobrażalnej obecności rzeczywistości wyższej", kiedyś określanej jako uniwersalna, dziś deprecjonowanej jako metafizyczna iluzja. Szczęście jest zadowoleniem z życia wziętego w całości[19]. Nie inaczej było pojmowane w dawnej idylli, która, stanowiąc instruktaż wchodzenia w system symboliczny kultury, stwarzała perspektywę ładu istnienia. I z takim pojmowaniem szczęścia mamy chyba do czynienia w wierszach współczesnych, na przykład, we wspomnianych już i w innych wierszach Miłosza: „życie, to jest szczęście" – czytamy w wierszu *Godzina*. Z kolei, w wier-

[19] Por. Wł. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, PWN, Warszawa 1967, s. 31 i n.

szu *Pielgrzymując* doczesny ziemski raj, to – jak czytamy – „świat, który trwa jedno mgnienie": stanowi ślad wieczności i obecności tego pozaziemskiego, więc jego momentalność to rewers totalności, a jego przygodność skrywa w sobie obietnicę koniecznej całości.

Tak pojmowane szczęście i piękno stanowią atrybuty w tekście odpowiedzialne raczej za „przyjemność" aniżeli „rozkosz" – *jouissance*. Ale nie znaczy to wcale – wbrew zwolennikom ponowocześnie rozumianych estetyk wzniosłości, pasjonatom doświadczeń transgresyjnych i epifanijnych, że mają być niższego rzędu. Idylla ze swojego heroicznego zasklepiania czarnej dziury, na skraju której budujemy nasz ludzki porządek, i ze swego wyrozumowanego zamiłowania do prostoty uczyniła cnotę. Cnotę poprzestawania na małym. Zazwyczaj więc unika ekstatycznych wzlotów, często odwraca się od języka wzniosłości, jako wysublimowanego języka przemocy. Częściej więc poprzestaje na przyjemności, aniżeli sięga po rozkosz. I jest to zgodne z tym, jak żyjemy na co dzień: raczej w strefie temperatur średnich aniżeli na „przepastnych wyżynach". Jak powiada Barthes:

> Nie ma nic bardziej kulturalnego, a tym samym i społecznego, aniżeli przyjemność. Przyjemność tekstu (którą przeciwstawiam rozkoszy) jest zależna od treningu kulturalnego, albo, jak kto woli, wspólnictwa, inkluzji (dobrze symbolizuje to epizod w dziele Prousta, w którym młody Marcel zamyka się w wygódce z jej osobliwymi zapachami, by czytać powieści, odizolowuje się od świata, pogrążając się jakby w rajskim odosobnieniu). Tymczasem rozkosz tekstu jest atopiczna, aspołeczna. W kulturze, w języku wytwarza się na sposób nieprzewidziany, nigdy nie możesz się jej spodziewać, zaklasyfikować[20].

W następnych zdaniach Barthes mówi o tym, że dziś nie potrafimy naiwnie zaakceptować literatury jako fantazjowania, jako „fikcji literackiej". Jest ona dla nas przede wszystkim pracą języka. Fikcja może się w niej wyrazić niejednokrotnie w sposób zawoalowany, obecna nie wprost, tak jak o tym już była mowa. Język to całość, której nie da się pojąć. To on określa miejsce, skąd przemawia podmiot. Inaczej mówiąc, nie można znaleźć się na zewnątrz

[20] R. Barthes, *The Grain of the Voice. Interviews 1962–1980*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1991, s. 176.

języka. Żyjemy w kokonie języka. W tym sensie wszystko zyskuje wymiar fikcji, bowiem musi przejść przez symboliczną sieć języka.

Zatem rozważając kondycję piękna czy szczęścia, zamiast *ekstasis* warto mieć na względzie będące dziś w niełasce *distributio*. Współudział i współuczestnictwo: w języku, ale i w pospólnie ciągle jeszcze adorowanej urodzie świata. Także w kultywacji życia wspólnoty symbolicznej, jaką stanowi *communitas*, macierzysta społeczność. Jeżeli świat jest dla nas spodziewaną jednością, a my uznajemy, że jesteśmy tego świata częścią, to nasze prywatne istnienie nie uszczupla tej jedności. Co więcej, to całość, której częścią się uznajemy, wyposaża nasze istnienie. Być sobą, to uczestniczyć w owej jedności, ale doświadczając nieustannie jej różności, dostępnej na wiele możliwych sposobów, raz na podobieństwo rajskiego zakątka, raz na podobieństwo Pustyni. Istnieć poprzez fikcje, bez których rzeczywistość staje się nie do zniesienia.

Nota bibliograficzna

Teksty, które składają się na *Echa idylli*, w większości acz nie wszystkie były drukowane w swoich wstępnych albo (najczęściej) skróconych wersjach w czasopismach i książkach zbiorowych. I tak wstęp *W mateczniku poezji* w książce *Maski współczesności. Księga pamiątkowa dla prof. Aliny Brodzkiej-Wald*, pod red. L. Burskiej i M. Zaleskiego, Warszawa 2001. Fragment rozdziału *Tropami tropów idyllicznych* dotyczący *Obrotów rzeczy* Mirona Białoszewskiego drukowany był jako *Białoszewski idylliczny*, w „Tekstach Drugich" 2006, nr 5. Rozdział *Nowoczesnej idylli wersja romantyczna* miał swoją wstępną wersję *Słowacki idylliczny* w książce *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999. Rozdział *Śmierci nie ma!* w skróconej wersji w: *Poetyka – Polityka – Kultura. Księcia ku czci Michała Głowińskiego*, Warszawa 2006; rozdział *W Oborach, czyli o nowej pastoralności* w „Res Publice Nowej" 1999, nr 1-2; rozdział *Masochista na Cyterze* w skróconej wersji w „Tekstach Drugich" 2005, nr 3; rozdział *Ocean zrozumienia i współczucia* jako *Idylliczny Konwicki*, w: *Kresy – dekonstrukcja*, pod red. K. Trybusia, J. Kałążnego i R. Okulicz-Kozaryna, Poznań 2007; rozdział *Jedyna instancja* w książce zbiorowej *Narracja i tożsamość I*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004.

Indeks rzeczowy

Indeks nazwisk

Summary

Echoes of Idyll deals with some contemporary re-incarnations of old poetic themes. Their vitality does not entirely stem from the fact that all writers are pedlars of idyllic myths who, in spite of contemporary expectations, are active in a literary tradition that is constantly renewing itself. To say that these myths represent everlasting human yearning is not quite sufficient for the understanding of that vitality either, although undoubtedly to desire happiness and to want to be part, if only occasionally, of an alternative, fictional reality, are natural human tendencies that make life more bearable. The idyll has always been a "scene of instruction" of how to leave the natural state behind and to enter a symbolic order in which the position of the individual is more clearly defined, though at the same time it makes it quite plain that the pastoral world of gaiety and innocence is fragile and that it exists only as an illusion – if at all. Paradoxically though, it appears to constitute a civilised normality through the artificial and the conventional. The idyll praises simplicity and naturalness while being an *epitome* of artificiality itself. The other side of the simplicity of an idyllic poem reveals ambiguity of meaning; it is often not what it appears to be. Pastoral poets seem to believe that all harmony comes from a happy coincidence. Their faith resonates well with our contemporary *episteme*.

The Greek classical idyll was first to give room to a scenario of entry into language, into a social role and into a position in a social order. That is not all: it was the idyll that helped to create the distinction between literary fiction and reality and that gave birth to the modern category of literary fiction. It also has the ability to domesticate the incomprehensible and the harrowing, and hence the world presented by idyllic poetry appears to be a place govern-

ed by ritual, by convention and role-playing; in other words, by everyday symbolic actions that encode and egzorcise the presence of death. Since its origin the idyll has tried to overcome death by symbolic means (the representation of loss in a death elegy becomes an ability to confront the Real). It has become a literary matrix of resolving conflicts that psychoanalysis describes today (the work of mourning, the edipal complex, repressed sexuality, etc.). That is not all; one might see the idyll as the matrix of literature as it leads to the beginning of the phenomenon of literary autho-thematism and is, naturally, all poetry and play. It plays a part in a post-Enlightenment dispute about the ownership of experience that is no longer monolithic, and also provides a starter point for modern utopia. An idyllic yearning becomes a prototype of a nostalgic longing. Messaianistic longing, too. Through allegory, irony and the aesthetics of melancholy, the idyll makes its presence felt in the literary context of post-modernism (often as an anti-idyll).

The above concerns constitute the core of the book, particularly in Chapter One "W mateczniku poezji" ("The Womb of Poetry") and in "Zakończenie" ("The Conclusions"), but also when interpreting the chosen texts. Those texts, belonging to broadly understood modernity, are as follows: the long poem by Juliusz Słowacki *W Szwajcarii* (*In Switzerland*), discussed in the chapter "Nowoczesnej idylli wersja romantyczna" ("The Romantic Version of Modern Idyll"). Then some poems by Czesław Miłosz and by social-realistic poets of the stalinist period, *Tarcza* (*The Shield*), a long poem of 1954 by émigré poet, Tadeusz Sułkowski, a long poem of 1956 *Luiza* by Andrzej Bursa, debutant and early poems by Miron Białoszewski and Stanislaw Swen Czachorowski, and the work of Piotr Sommer in the chapter "Tropami tropów idyllicznych" ("Tracing the Tropes of the Idyll"). I try to show in that chapter how important was the tradition of idyllic poetry for the re-birth of Polish poetry both after the war and in the period around 1956, the time of significant political changes in the country. The chapters entitled "Śmierci nie ma!" ("Death Is No More!") (analysing the poem *Scena przy strumieniu – Scene by a Stream* of 1936, by Lucjan Szenwald) and in chapter "Obory, czyli o nowej pastoralności – "In Obory, or the New Pastoral" (Obory – i. e.

The Home for Creative Work in Obory as a personified *locus amoenus*, that "socialist Sanssouci") discuss the idyllic tradition actively present in the socialist myth of the twentieth century. In my book I use the tropes of the idyll as a key to texts which in themselves don't always belong to the genre. Such is the case of Bruno Schulz and his prose (in the chapter "Masochista na Cyterze" – "The Masochist on Cytherea"), of Tadeusz Konwicki (in the chapter "Ocean zrozumienia i współczucia" – "The Ocean of Understanding and Sympathy") and, finally, of the novel *Tworki* by Marek Bienczyk (in the chapter "Jedyna instancja" ("The Only Authority"), in which I evoke the idyllic tradition to deal with the world of Holocaust).

Spis treści